

HAYALPERDESİ

SAYI: 27 MART-NİSAN 2012



ANGELOPOULOS'UN
YOLCULUĞU



İSTANBUL
FİLM FESTİVALİ



İNSANLARA
EĞLENCE
VAAT ETMİYORUM,
MUĞLAKLIK
VAAT EDİYORUM.

ZEKİ

DEMİRKUBUZ

HAYAL PERDESİ

Sinema Dergisi

Sayı: 27, Mart-Nisan 2012

Yayın Danışmanı

İhsan Kabil

Yayın Yönetmeni

Celil Civan

Bölüm Editörleri

Vizyon: Tuba Deniz

Perspektif: Cihat Arıncı

Belgesel Odası: Esra Bulut

Türk Sineması Araştırmaları: Esra Tice

Kısa-ça: Zeynep Merve Uygun

Kamera Arkası - Sinefil: Ayşe Pay

Neden Film Seyrediyoruz: Murat Pay

Keşif: Barış Saydam

DVD: Aybala Hilâl Yüksel

DiziKritik: Hilal Turan

Görsel Yönetmen

Erol Polat

Grafik

Recep Önder

Web Sorumlusu

İbrahim Erbas

Reklam Sorumlusu

Gökhan Gökmen

Katkıda Bulunanlar

Ebru Afat, Cihan Aktas, Canan Balan, Yiğitalp Ertem, Zeynep Gemuhluoğlu, Sema Karaca, Abdulhamit Kırmızı, Naz Emel Koc, Koray Sevinç, Abdülgafur Şahin, Büsra Gülcan Şimşek, Ahmet Terzioğlu, Kübra Turangil

Kapak Fotoğrafi

Tuba Deniz

Teşekkür

İf İstanbul, İKSV, Tiglon, As Sanat, Külliyyat Yayınları

**BİLİM
VE
SANAT
VAKFI**

SAM

Sanat Araştırmaları Merkezi

Adres: Vefa Cad., No: 48, 34134,
Vefa/İstanbul

Tel: +90 212 528 22 22

Faks: +90 212 513 32 20

E-Posta: hayalperdesi@hayalperdesi.net

www.hayalperdesi.net

HAYALPERDESİ

Demirkubuz ve Yeraltı

Bu yılın merakla beklenen filmlerinden biri Zeki Demirkubuz'un son çalışması *Yeraltı*. Önce İstanbul Film Festivali'nde gösterilecek olan film 13 Nisan'da vizyona girecek. En son 2009'da *Kıskanmak* filmiyle karşımıza çıkan Zeki Demirkubuz; Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ının serbest uyarlaması olan *Yeraltı*'nda Ankaralı bir memurun yalnızlığı üzerinden insanoğlunun çelişkilerine bakıyor. Demirkubuz'la *Yeraltı*'ndan yola çıkarak Dostoyevski sevgisi, insanın çıkmazları ve "kötülük"e bakışı üzerine uzun bir sohbet gerçekleştirdik.

Perspektif köşesinde Canan Balan, akademi dünyasında "sinemanın ölümü"ne dair kitap ve yazıların yazıldığı bir dönemde sinemanın doğuş yıllarına selam çakarken sinemanın direnişine dair öğeler barındıran *Artist* ve *Hugo* filmlerini ele alıyor.

Festival Günlüğü'nde Şubat sonuyla Mart basında gerçekleşen 11. İf Uluslararası Bağımsız Filmler Festivali'nde öne çıkan filmlerle Nisan ayında gerçekleşecek olan 21. İstanbul Film Festivali'nde merakla beklenen yapımlarına değindik.

Hilal Turan, Ocak ayında geçirdiği bir kaza sonucu hayatını kaybeden ünlü yönetmen Angelopoulos'un sinema serüvenini ele alan yazısında yönetmenin filmlerindeki kahramanlara, temalara ve tarih algısına odaklanıyor.

Yazarımız Cihan Aktas, bu yıl otuzuncusu düzenlenen Fecr Film Festivali'nde öne çıkan filmlerden *Ay Yüzünü Öpmek* üzerinden İran Sineması'ndaki kadın karakterleri ele alıyor.

Kamera Arkası'nın bu sayıdaki konuğu Hüseyin Karabey'in *Unutma Beni İstanbul* ile Zeki Demirkubuz'un *Kıskanmak* ve *Yeraltı* filmlerinde yönetmen yardımcılığı yapmış olan Rezan Yeşilbaş. Yeşilbaş'la yönetmen yardımcılığını ve çalıştığı yönetmenleri konuştuk.

Yeni açılan DiziKritik bölümünün ilk yazısında Ahmet Terzioğlu, *Lost* ve *Fringe* gibi çok izlenen dizilerin yapımcısı J.J. Abrams'ın son dizisi *Alcatraz*'ı ele alıyor.

"Neden Film Seyrediyoruz?" köşesinin bu sayıdaki konuğu ise Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Din Felsefesi Anabilim Dalı araştırma görevlisi Yrd. Doç. Dr. Zeynep Gemuhluoğlu. Gemuhluoğlu, "Neden Film Seyrediyoruz?" sorusuna kendine özgü üslubuyla cevap veriyor.

Celil Civan



Ağlayan Çayır (To livadi pou dakryzei) Theodoros Angelopoulos, 2004

**KAPAK****Zeki Demirkubuz**

En son 2009'da *Kıskanmak* filmiyle karşımıza çıkan Zeki Demirkubuz; Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ının serbest uyarlaması olan *Yeraltı*'nda Ankaralı bir memurun yalnızlığı üzerinden insanoğlunun çelişkilerine bakıyor. Demirkubuz'la *Yeraltı*'ndan yola çıkarak Dostoyevski sevgisini, insanın çıkmazlarını ve "kötülük"e bakışını tartıştık.

VİZYON

- 06** Yeraltı: İnsanı Ararken/**Celil Civan**
-
- 12** Amerikalıların Sığınaktan Taşan Korkuları/**Ebru Afat**
-
- 18** Kevin Hakkında Konuşmalıyız: Modern Kadının Dilemması: Anelik / **Ayşe Pay**
-
- 24** Sinema-Tarih İlişkisi ve *Fetih 1453*/**Abdulhamit Kırmızı**
-
- 28** Fetih 1453/**Hayal Perdesi Sinema Sohbetleri**

SÖYLEŞİ

- 32** ZEKİ DEMİRKUBUZ: "İnsanlara eğlence vaat etmiyorum, muğlaklık vaat ediyorum"/**Tuba Deniz-Celil Civan**

PERSPEKTİF

- 46** Zaman Eski Filmlere Nazik Davranmadı/**Canan Balan**

AÇIK ALAN

- 52** Angelopoulos'un Yolculuğu/**Hilal Turan**

FESTİVAL GÜNLÜĞÜ

- 56** 31. İstanbul Film Festivali'nde Öne Çıkanlar
-
- 60** 11. !f İstanbul Festivali: Yeni Bölümler ve Belirgin Eğilimler/**Barış Saydam**

TÜRK SINEMASI ARAŞTIRMALARI

- 64** Türk Sineması'nın İlk Yılları ve Fuat Uzkınay/**Esra Tice**

KAYIT DIŞI

- 68** Yeşilçam Sineması Maziden Bahsetmenin Aracı Haline Geldi/**Büşra Gülcan Şimşek**

DİZİKRİTİK

- 76** Alcatraz: "Macera Dolu Amerika"/**Ahmet Terzioğlu**



52 AÇIK ALAN

Theo Angelopoulos

Yunan sineması denince akla gelen ilk isim Theo Angelopoulos Ocak ayında geçirdiği bir kaza sonucu hayatını kaybetti. Hilal Turan, Angelopoulos'un sinema serüvenini ele alan yazısında yönetmenin filmlerindeki kahramanlara, temalara ve tarih algısına odaklanıyor.



92 BÜYÜLÜ GERÇEK

Gizlice Kitap Okuyan Kadınlar ve Diğerleri

Yazarımız Cihan Aktaş, bu yıl otuzuncusu düzenlenen Fecr Film Festivali'nde öne çıkan filmlerden *Ay Yüzünü Öpmek* üzerinden İran Sineması'ndaki kadın karakterleri ele alıyor.



120 NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

Zeynep Gemuhluoğlu

Bu sayımızın konuğu Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Din Felsefesi Anabilim Dalı araştırma görevlisi Yrd. Doç. Dr. Zeynep Gemuhluoğlu. Gemuhluoğlu, "Neden Film Seyrediyoruz?" sorusuna kendine özgü üslubuyla cevap veriyor.

AÇIK ALAN

82 Favela Filmlerinin Gerçeklik ve Şiddetle İlişkisi/ **Barış Saydam**

KAMERA ARKASI

88 Rezan Yeşilbaş'dan Yeraltı Notları/ **Koray SEVİNDİ-M. Abdülgafur ŞAHİN**

BÜYÜLÜ GERÇEK

92 Gizlice Kitap Okuyan Kadınlar ve Diğerleri / **Cihan Aktaş**

KISA-CA

98 İf Kısalar'ın Ardından/ **Zeynep Merve Uygun**

KEŞİF

104 Minimalist, Saf, Sade Sinema: Fernando Eimbcke/ **Yigitalp Ertem**

BELGESEL ODASI

108 Bir Devrimin Panoraması: Tahrir 2011/ **Sema Karaca**

112 Mahşerin Dört Atlısı: Post-Modern Zamanların Kapitalizmine Sistemsel Bir Eleştiri/ **Ebru Afat**

SİNEFİL

116 Tanrı'nın Sesine İsyan: Amadeus/ **Kübra Turangil**

NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ

120 Neden Film Seyrediyoruz/ **Zeynep Gemuhluoğlu**

DVD

124 Yeni Çıkan DVD'ler/ **Aybala Hilâl Yüksel**

KİTAPLIK

132 Sinema, Hakikat ve Teori/ **Murat Pay**



YERALTI

İNSANI ARARKEN

CELİL CİVAN

Zeki Demirkubuz'un ilk filmi *C Blok* (1994), *Üçüncü Sayfa* (1999) ve *Bekleme Odası* (2003) dışındaki filmografisine baktığımızda film isimlerinin aynı zamanda birer kavram olduğunu görürüz: Masumiyet, yazgı, itiraf, kader, kıskanmak. Aslında *C Blok* ile *Üçüncü Sayfa*'nın da çağrıştırdığı kavram-

lar da vardır: Yalnızlık, yabancılaşma, suç ve intikam gibi. Demirkubuz'un son filmi *Yeraltı*'nın, hem yönetmenin dertleri hem de filmin esinlendiği Dostoyevski eseri *Yeraltından Notlar* düşünüldüğünde yukarıda saydıklarımız da dahil olmak üzere birçok kavrama gönderme yaptığı görülür. Ancak burada, diğerlerini de kapsamına alan bir üst kavramın öne çıktığı söylenebilir: İnsan.

Dostoyevski'nin eseri, insanın çelişkili yapısına önemle vurgu yaparken bir karşı çıkışı da dile getirir. Romanın yazıldığı dönemde Rusya Batılılaşmaktadır. Batı'dan gelen rasyonelleşme, pragmatizm ve toplumsal ilerleme gibi fikirler Dostoyevski'nin aşağılayıcı biçimde kullandığı "aklı başında" Rus aydınlarını etkisi altına almış, onları Dostoyevski'yi tiksindirecek biçimde bir iyimserliğe sürüklemiştir. Pozitif bilimlerle her şeyin, insanın çelişkilerinin bile çözümleneceği, matematiksel değerlerin insandaki olumsuz yönleri ortadan kaldıracağı ve özgür iradenin yerine başarıya, iyiliğe ve ilerlemeye yol açacak bilimsel yasaların konulacağı düşüncesi Rusya'daki aydınların gözünü kamaştırır. Nitekim bu rasyonelleşme, niteliğin yerini niceliğin alması ve özgür iradenin dışlanması Batılı bir eğitim almış olsa da içgüdüsel olarak Batı'ya karşı bir öfke ve haset duyan, özgür iradenin insanın en temel özelliği olduğunu savunan Dostoyevski'nin romanını da etkilemiştir. *Yeraltından Notlar*'ın sürekli gururla tiksinti, yücelikle alçaklık, ne yapacağını bilmekle bilse de yapamamak arasında gidip gelen kahramanı, bir yandan Batılılaşma karşısında kafası karışık ve endişeli bir aydın portresi çizerken, Rusya'da cari olan entelektüel düşünceye de tepki gösterir. Romanda, insanın bir vida değil özgür iradeye sahip bir insan olduğu vurgusu yanında romanın özellikle alçaklığı, rezilliği öne çıkarması ve insanın ne yapacağı bilinmeyen bir canlı olduğuna odak-

Yeraltı'nın, hem yönetmenin dertleri hem de filmin esinlendiği Dostoyevski eseri Yeraltından Notlar düşünüldüğünde birçok kavrama gönderme yaptığı görülür. Ancak burada, diğerlerini de kapsamına alan bir üst kavramın öne çıktığı söylenebilir: İnsan.

lanması, dönemin naif iyimser havasına bir başkaldırıyı işaret eder. "İnsan başarılı, iyi ve yararlı olmalıdır" diyen düşüncenin egemen olduğu bir dönemde Dostoyevski insanın sadece bunlardan ibaret olmadığını, insanı insan yapan özelliklerinin bilimsel yasalarla açıklanamayacağını, Lacancıların seveceği bir tabirle söylersek "insanda insan olmaktan daha fazla bir şeylerin" var olduğunu söyler.

Demirkubuz'un *Yeraltı*'sı için bir Dostoyevski uyarlamasından çok yönetmenin sevdiği yazarın romanı üzerinden kendisinin de filmografisi boyunca tartıştığı meseleleri ele alan bir film olduğunu söylemek mümkün. Nitekim Demirkubuz romandaki Batılılaşma tartışmalarını bir kenara koyup daha çok insanın açmazlarına odaklanıyor. Dahası Dostoyevski gibi o da bir iyi veya kötü ayrımı yapmak yerine insanlık durumunun içinde barındırdığı çatışmaları irdeliyor. Ele alacağımız, birbirinden bağımsız olmayan üç "ara" Demirkubuz'un insana bakışı konusunda ipuçları verebilir.

Üstünlükle Alçaklık Arasında

Demirkubuz'un kahramanı Muharrem, Ankara'da yaşayan, sevmediği bir memuriyette çalışan, insanlarla ilişki kurmakla kurmamak arasında giden biri. İş başındayken işini umursamaması, işten çıktığında ne yapacağını bilmez bir halde sokaklarda dolaşması, yalnızlığı bir dert ile derman olarak görmesi, etrafındaki insanlara nispetle kendini hem onlardan üstün hem de alçak tutması insanın da açmazlarından birini işaret eder. Muharrem, kemale ermiş bir birey, toplumsal bir canlı, iyilikle kötülük, yücelikle rezalet arasındaki "keskin" ayrımları yapmış biri değildir. Değildir zira Demirkubuz'a göre bu tür seçenekler, ne kadar iyi niyet taşısalar da son tahlilde kimliği tekdüzeleştirir, dahası onun içinde saklı olan diğer yönlerini görmesini engelleyen kalıplardır. Dolayısıyla Muharrem'in açmazı olarak görülen şey, aslında onun taşıdığı imkânlarla da vurgu yapar. Sembel yapının içine alıp kendine göre kurguladığı insan tipi karşısında Muharrem'in deneyimlediği insanlık durumu, bir belirsizlik mıntıkasını ima eder. Söz konusu belirsizlik mıntıkası, Deleuze'ün söylediği anlamda "direnış noktaları"na benzer; kurgulanmış toplumsal benliğin karşısında yerleşik bir öznenin değil, yersizyurtsuzlaşmış bir öznenin varlığına işaret eder. Ancak Deleuze'ün direniş noktalarının hiçbir zaman bir muhalefete imkân tanıyacağına garantisini de yoktur. Yersizyurtsuz Muharrem belirsizlik mıntıkasında sadece bu

imkânla var olur. Demirkubuz'un filmlerini takip eden sinemaseverlerin çoğu kez takıldığı noktalardan biridir de bu: Kurgusal kimliğe yönelik karşı çıkışın imkânı görülür ancak yönetmen bunun bir sonuca varmasını belirsiz bırakır. Böylelikle yönetmen hem asıl derdinin bir sonuç olmadığını hem de söz konusu mıntıkadaki direniş imkânlarının işlevlerini tartışır.

Ben ile Biz Arasında

Filmin Dostoyevski'nin kitabıyla paralel giden "yemek sahnesi" öznenin ben ile biz, birey ile toplum arasındaki gelgitlerini anlamak açısından önemli veriler taşır. Çok yakın olmadığı, dahası sevmediği arkadaşları ödül almaya İstanbul'a giden romancı Cevat için özel bir yemek düzenleyeceklerdir. Muharrem, ister istemez muhabbete dahil olur ve yemeğe katılmak istediğini söyler. Arkadaşları ilk başta soğuk davranırlar da daha sonra kabul ederler.

Söz konusu yemek sahnesi, insanın ben ile biz arasındaki açmazını tartışır. Dostoyevski'nin isimsiz kahramanı gibi Muharrem de niçin yemeğe katılmak istediğini bilemez. Bir yandan kendinden alçak gördüğü arkadaşlarından nefret etmektedir, diğer yandansa onların arasında olmak ister. İşin içinde arkadaşları saydığı, dahası "biz" diye aşağıladığı insanların karşısına geçip "ben" olduğunu göstermek de vardır. Cevat'ın etrafında halka olan, onun her dediğini onaylayan diğerleri karşısında Muharrem, yemek masasında



bile tek başınadır. Arkadaşlarının alayları karşısında zeki olmakla rezil olmak duyguları arasında gidip gelir. Geçmişte yaşanan tatsız olayların varlığının burada fazla bir önemi yoktur. Zira söz konusu olaylar da Muharrem'e göre yine "ben ve biz" tartışmasından kaynaklanır.

Dostoyevski'nin romanında biz, bir anlamda Batılı etkiler karşısında iyimserlik rüzgârlarına katılan saf aydınlardır. Filmde ise karşıtlık, bir ahlâki düzlemi de ima eder. Cevat diğer bir arkadaşının hikâyesini çalarak bir roman yazmıştır. Muharrem'e göre bu hırsızlıktır ama daha önemlisi bu bireysel hırsızlık, hikâyesi çalınan arkadaşın da dahil olduğu "biz" tarafından görmezden gelinmekle kalmaz, alkışlanır da. Dolayısıyla "biz", hırsızlık,

Demirkubuz'un *Yeraltı'sı* için bir Dostoyevski uyarlamasından çok yönetmenin sevdiği yazarın romanı üzerinden kendisinin de filmografisi boyunca tartıştığı meseleleri ele alan bir film olduğunu söylemek mümkün.

yağcılık, samimiyetsizlik gibi olumsuzlukların kaynağı haline gelir. Muharrem kendi bireysel kötülüklerini kabul eder etmesine ama kendi içinde yine de dürüst olduğuna inanır. Zira kötülük saydığı şeyler toplumsal düzene hizmet etmediği gibi bunları "bilinçsizce" de gerçekleştirmez. Toplumsalın özgür iradeyi tutsak aldığı noktada Muharrem'e göre iyi veya kötü sayılabilecek her hamlesi özgür iradenin izini taşır.



Muharrem'in açmazı olarak görülen şey, aslında onun taşıdığı imkânlara vurgu yapar.

Sahnenin sonu, “ben” ile “biz”in uzlaşamayacağını ima eder gibidir: Muharrem tek başına masada kalmış, güya neşeli bir biçimde şarkı söylerken arkadaşları arkadaki bir başka masada kendi şarkılarını söyler. Her iki taraf da (hem ben hem biz) diğerini görmezden gelir; Muharrem ben’in tek başına eğlenebileceğine işaret ederken biz’in kendisi de ben’i umursamaz. Ancak burada her iki tarafın da gizli gizli birbirini gözlediğini de unutmamak gerekir.

İnsanla Hayvan Arasında

Muharrem’in filmin bazı sahnelerinde uluması ve hırıldaması, rasyonalitenin kurguladığı “hayvan olmayan” öznenin sınırlarını tartışmaya açar. Temizlikçi kadın, Muharrem’e alt komşusunun geceleri uluduğunu söyler. Bunun üzerine Muharrem’in iki yerde komşusu gibi uluduğunu görürüz: Önce apartman boşluğunda, sonra servis arabasında. Bunun dışında Muharrem filmin sonlarına doğru tanıştığı fahişenin karşısında ise köpek gibi hırıltılı sesler çıkarır.

Bu üç mekân, Muharrem’in hayvan sesleri çıkarması açısından dikkat çeker. Çünkü Muharrem, mesela o hem aşağıladığı hem de birlikte olmaktan kaçınmadığı arkadaşları karşısında hayvan sesleri çıkarmak

yerine alabildiğine entelektüel, hatta zaman zaman kitabi konuşur. Onların tiksindiği “aklı başında” insanlar olması onu daha yüksek bir yerden konuşmaya davet eder. Bir anlamda, okuduğu Nietzsche kitabını da düşünürsek, “pazar yerindeki kalabalık karşısında” Muharrem, Zerdüş gibi bir “üstinsandır.”

Bununla birlikte hayvan seslerini de yine kendisini üstün gördüğü üç yerde çıkarır. Apartman hayatını, komşularını sevmez; iş hayatından nefret eder; fahişeyi küçük görür. Ama onlara yüksek bir yerden hitap etmek yerine bir bakıma “daha aşağıdan” seslenir. Burada alt ve üst, aşağısı ve yukarısı arasındaki sınırların yeniden bir belirsizlik mıntikasına açıldığı görülür: Muharrem, bir insan olarak, üstinsanla hayvan arasında gidip gelmektedir. Bu gidiş gelişler insanın kurgulanmış sınırlarını ihlal ettiği gibi kendi içindeki iniş çıkışlara, insanlık durumuna dair müphemliğe de odaklanır.

Sakladıklarımız Ne kadar Bizim

Yeraltı, bize iki hayatı olan Ankaralı bir küçük memurun hikâyesini anlatır. Gündüzleri kurgulanmış bir özne olarak, işine giden, insanlarla az çok iletişim kuran bir Muharrem görürüz. Oysa geceleri, dışarıdan alabildiğine sıradan görünen bir adamın sakladığı bir hayatı vardır. Kendi içinde gururla alçaklık, kibirle kendinden nefret etme, başkalarını umursamamakla başkalarından ilgi görme, her türlü rezilli-

ği yapmakla daha yüce şeylerle uğraşma arasında gidip gelen bir başka Muharrem, insanın tek boyutlu bir varlık olmadığını, sıradan olsun olmasın her insanın benzer iniş çıkışları yaşadığını, görünen hayatının ardında saklı bir hayatının da olduğunu söyler. Görünen ile saklı olan’dan oluşan ikili yapıda Demirkubuz da Dostoyevski gibi “saklı olan”dan yana çıkar gibidir. Ama Lacan’a inanırsak “gerçeğin kendisi de kurgudan oluşan bir yapıya sahiptir.” Bu da gerçek saydığımız “saklı olan”ın da kurgunun bir parçası olduğunu ima eder. Dahası bu parça kendini öyle gizler ki biz “içimizdeki gerçeğin” sayesinde özgür olduğumuz fantezisini kurarız. Oysa özgür olduğumuza dair bu fantezi aracılığıyla kurguya daha da bağlanmaz mıyız? İçimizdeki saklı gerçek, kurgunun sınırlarını genişletebilir genişletmesine ama özgürlük alanımızla sınırlar arasındaki mesafenin açılması kurgudan çıkmamızı daha da imkânsız hâle getirir.

YERALTI

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senaryo: Zeki Demirkubuz

Oyuncular: Engin Günaydın,
Nergis Öztürk, Serhat Tutumluer

Yapım: Türkiye, 2012, 107 dk.

Vizyon Tarihi: 13 Nisan 2012



AMERİKALILARIN SİĞİNAKTAN TAŞAN KORKULARI

EBRU AFAT

Amerikalıların ulusal karakterinden bahsetmek gerektiğinde genellikle bireycilik, girişimcilik, kazanç odaklı düşünme, kamu görevlilerine ve onların vergiler üzerindeki tasarruflarına duyulan güvensizlik, merkezi hükümete yönelik kuşku gibi ekonomi temelli kavramlar akla gelir. Amerikan rüyası, yani fırsatlarla dolu, geniş ve özgür ABD coğrafyasında yaşayan her insanın, eğer

yeterince çalışkan, akıllı ve cesur olmayı başarırsa günün birinde zenginlik ve refaha kavuşabilme potansiyelinin bulunduğu inancı, sanal bir özgüven patlaması yaratan aldatıcı bir ideoloji halinde Amerikalıların benliğine nüfuz etmiştir. Eğitim sisteminden derin Amerikan ruhunun kılcal damarlarını teşkil eden bağımsız Protestan kiliselerine, yazılı ve görsel medyadan edebiyata, bilgisayar oyunlarından sinemaya kadar ABD'nin resmi ve özel, askeri ve sivil unsurlarının çoğunluğu, bu ideolo-

jiyi her daim diri tutmaya çabalar. Üstelik bu çaba ABD sınırlarıyla da sınırlı kalmaz. Amerikan anaakım sinemasının en yoğun kullanılan alt metinlerinden biri konumundaki Amerikan rüyası mitosu, ABD'nin küresel hegemonyasını pekiştirmesinde kültürel pivot görevini üstlenen Hollywood aracılığıyla dünyaya pompalanır.

Söz konusu iktisadi niteliklerin yanı sıra Amerikan karakterinin çok fazla dile getirilmeyen ama ulusun iliklerine işlediğini sürekli hissettiren köklü bir unsur daha vardır: KORKU. Yaşam tarzı, inancı ve fiziksel görünüşü ABD'nin kurucu unsurunu oluşturan WASP (Beyaz, Anglo-Sakson, Protestan) tipine benzemeyen insanlardan, muhayyel uzaylılardan, Soğuk Savaş döneminde komünistlerden, 11 Eylül sonrasında Müslümanlardan, doğal felaketlerden, salgın hastalıklardan vs. duyulan bitimsiz korku. Ortalama Amerikan bireyi için korkmak varoluşsal bir durumdur ve karşılaşılan her büyük sorunda toplumsal bilincin altına ve üstüne yerleşmiş bilim korkular travmatik bir şekilde dışarıya yansıyarak mevcut patolojiyi gözler önüne serer. Amerikalıların korkuları, tıpkı Amerikan rüyası gibi, ABD'nin egemen eğilence ve kültür sektörünün bütün kurumları, ama en çok da Hollywood tarafından sürekli beslenip büyütülür, beyaz perde üzerinde onaylanarak çoğaltılır.

Lakin Amerikan sineması sadece Hollywood'dan ibaret değildir. Hem içinde yaşadığı toplum ve sisteme hem de dün-

Sığınak, yaklaştığına inandığı güçlü bir fırtınadan ailesini korumak isteyen bir adamın akıl hastalığı ile önsezi arasında salınan korkularını fon yaparak, ABD'nin yaşadığı travmanın sondajını yapıyor.

yanın geri kalanına eleştirel gözlerle bakabilen Amerikalı bağımsız sinemacılar, mütevazı bütçeler kullanarak kotardıkları usta işi eserleriyle hayata dair derinlikli sözler söylemeye çalışarak aklımızı karıştırmaya devam ediyorlar. 1978 doğumlu genç yönetmen Jeff Nichols, ikinci uzun metrajlı filmi *Sığınak* (*Take Shelter*, 2011) ile kendi kuşağından Amerikalı yönetmenler arasında, özgün bir sinema dili yakalama noktasında epeyce sivriliyor. 64. Cannes Film Festivali (1-22 Mayıs, 2011)'nde sinema eleştirmenleri tarafından verilen FIPRESCI Ödülü'nü kazanan, 2011 Sundance Film Festivali ile 2011 Toronto Uluslararası Film Festivali'nde resmi yarışma bölümlerinde yer alan *Sığınak*, yaklaştığına inandığı güçlü bir fırtınadan ailesini korumak isteyen bir adamın akıl hastalığı ile önsezi arasında salınan korkularını fon yaparak, ABD'nin yaşadığı travmanın sondajını yapıyor. Orta sınıf Amerikalıların, kendi ülkeleri merkezli ekonomik kriz karşısındaki kırılğanlıkları ve insan-doğa ilişkisindeki dengenin bozulmasının sonuçları ile sarsıcı bir yüzleşmenin kapılarını aralıyor.



Ortalama Amerikan bireyi için korkmak varoluşsal bir durumdur ve karşılaşılan her büyük sorunda toplumsal bilincin altına ve üstüne yerleşmiş bilimum korkular travmatik bir şekilde dışarıya yansiyarak mevcut patolojiyi gözler önüne serer.

Fırtına Alameti mi, Delilik Emaresi mi?

Senaryosunu kendisinin yazdığı ilk filmi *Shotgun Stories* (2007) ile sinema çevrelerinde büyük beğeni toplayan Nichols, yine senaryosu onun imzasını taşıyan *Sığınak*'ta bir kez daha Amerika'nın kalbinde geçen bir öyküyle seyircileri zorlu bir düşünsel maceraya çıkarıyor. Ohio kentinin kuzeyin-

deki bir kasabada geçen öykünün başkahramanı olan Curtis LaForche, otuzlu yaşlarının ortasında dürüst ve çalışkan bir aile babasıdır. Büyük bir kum ocağı firmasında ekip şefi olarak çalışan Curtis, el işleri ve terzi olarak aile bütçesine katkıda bulunan eşi Samantha ve altı yaşındaki işitme engelli kızı Hannah ile uzaktan bakıldığında çok huzurlu ve mutlu görünen bir hayat sürmektedir. Güzel bir evleri ile arabaları vardır, yazlık için para biriktirmektedirler ve Curtis'in iş yerinin cömert imkânlar sunan sağlık sigortası, kızlarının duymasını sağlayacak pahalı ameliyatın masraflarını karşılamayı kabul eder. Öyle ki kötü giden evliliğini sürdürmekte zorlanan ekip arkadaşı Dewart, onun hayatına duyduğu hayranlığı, "İyi bir hayatın var, Curtis" cümlesiyle

ifade eder, ki bu cümle Dewart'a göre bir adama yapılacak en iyi iltifattır.

Ancak Curtis'in bu imrenilesi hayatı, aniden görmeye başladığı kâbuslarla kısa sürede tepetaklak olur. Gittikçe şiddetlenen bu rüyalar, her seferinde korkunç bir fırtına ile başlamakta ve tanımlanamaz güçlerin ona ve engeli dolayısıyla diğer çocuklardan daha da incinebilir olan kızına saldırmasıyla bitmektedir. Ailesine zarar verecek korkunç bir felaketin habercisi gibi duran kâbusların yanı sıra Curtis gündüzleri de büyük bir fırtınanın yaklaştığını gösteren çeşitli alametler görmeye başlar. Gökyüzünde yoğunlaşan bulut kümeleri, kuş sürülerinin değişik hareketleri, yağın yağmurun rengindeki tuhaflik gibi kimseyi tedirgin etmeyen olaylar, Curtis için derhal harekete geçmesini gerektiren ilahi mesajlar şeklinde algılanır. Sahip olduğu her şeyi, biricik ailesini ve fazla lüks olmasa da refah içindeki orta sınıf yaşam tarzını kaybetmekten aşırı derecede korkmaya başlayan Curtis, bir yandan da onun yaşlarında paranoid şizofreni teşhisiyle akıl hastanesine yatırılan ve artık özel bir bakımevinde yaşayan annesinin akıbetine uğramak korkusuyla boğuşmaktadır.

Gördüğü kâbus ve halüsinasyonların delilik belirtileri olacağını düşünerek psikolojik destek almak isteyen ama yine de geleceğini tüm hücrelerinde hissettiği o meşum fırtınaya karşı tedbir alma isteğinin de önüne geçemeyen Curtis, evinin bahçesinde bir sığınak yapmaya girişir. Sığınak

Sığınak, alt metinleri zengin, durgun başlayan ama gerçek mi rüya mı olduğu belirsiz o şaşırtıcı finaline yaklaştıkça iç katmanlarının derinliğini yoğunlaştıran bir film.

inşası için gereken parayı bulmak amacıyla evini ipotek ettiren Curtis'in hem işi hem de evliliği büyük bir krizin içine yuvarlanır. Sığınağına kavuşan ama işini kaybeden Curtis bundan sonra nasıl bir yol izleyecektir? Eşi Samantha, çevresinin dışlayıcı ve düşmanca tavırlarına maruz kalan Curtis'in yanında kalıp birlikte mücadele mi edecek yoksa genetik mirasının lanetine uğradığı belirtileri veren eşini kaderiyle baş başa bırakıp kızıyla birlikte kendi yolunu mu çizecektir?

Sığınak, alt metinleri zengin, durgun başlayan ama gerçek mi rüya mı olduğu belirsiz o şaşırtıcı finaline yaklaştıkça iç katmanlarının derinliğini yoğunlaştıran bir film. Yönetmen Jeff Nichols çok iyi bir atmosfer kurmuş ve Curtis'in gerilimlerini ustalıkla yansıtmış. Rüya sahneleri çok estetik ve gerçekçi, fırtına alametleri, uçsuz bucaksız Amerikan coğrafyasının tekinsizliğini içimizde hissetmemizi sağlıyor. Nichols'ın ilk filmi *Shotgun Stories*'de de oynayan Michael Shannon, sergilediği muhteşem performansla o zorlu Curtis rolünün altından çok büyük bir başarıyla kalkıyor. Tabii Shannon'ın iri gözleri ve soğuk görünüşü de, Curtis rolünü bu kadar rahat canlandırmaya epey katkı sağlıyor. Filmi izler-

ken sanki Curtis karakteri Shannon düşünülerek yazılmış izlenimi ediniyorsunuz. Curtis'in eşi Samantha rolündeki Jessica Chastain de işinin hakkını ziyadesiyle veriyor. Oscar adayı *Hayat Ağacı (The Tree of Life, 2011)* filminde de büyük başarı sergileyen Chastain, canlandığı hiçbir karakterde sırtıtmıyor, yüz ifadesi ve mimikleriyle duygu geçişlerini çok güzel yansıtıyor.

Curtis'in yaklaşan bir fırtınadan ve delirmekten korkmasının ardında her ne kadar kendi öznel durumu yatıyor gibi görünse de Amerikan toplumunun genel yapısı, bu naif adamın korkularının gizli tetikleyicisi konumundadır. Curtis hem travmatik bir korku halinde yaşayan Amerikan toplumunun bir kurbanı hem de aynı korkan toplumun bir temsilcisidir. Derin Amerika'nın omurgasını teşkil eden refah içindeki geniş orta sınıfın, dünyanın gıpta ettiği o mutlu, dingin ve güzel hayatları, 2008 küresel ekonomik krizi karşısında bir anda dağılmış; sosyal güvencenin yerlerde seyrettiği Amerikan sisteminin insanları nasıl da çaresizliğe sürüklediği, devlet ve kamu kelimelerinden nefret eden Amerikalıların yüzüne patlamıştır.

2008 krizi sonrasında Amerikalılar artık en çok fakirlikten, daha doğrusu şimdiye kadar sürdürdükleri hayat seviyesini kaybetmekte korkuyorlar. "Kaybedenlerin kendi başlarının çaresine bakmak üzere yalnız bırakıldıkları, zenginlik ve iyi bir gelecek yanılısamasına kapılmış bir toplum görmek istiyorsak, ne yazık ki ABD'ye

bakmamız gerekiyor."¹ Ve WASP Amerikalılar bu korkunun kaynağını ötekileştirip dışarıya atmalarının imkânsızlığını da gayet iyi biliyorlar. Zira alt ve/ya orta sınıfa mensup bir Amerikalının karşılaşacağı olası bir ekonomik çöküş, ya beyni ve kalbi ABD tarafından kontrol edilen neo-liberal kapitalist ekonomik sistemin arızalarından ya da Amerikan toplumunun tüketim ihtirasıyla duyarsızca tahrip etmesinin tetikleyip büyüttüğü doğal felaketlerden kaynaklanabilir. Korkunun kaynakları karşısında hissettiği çaresizlik hissi, Amerikalının tedirginliği ve öfkesini de derinleştirmektedir. Tam da bu aşamada içine girilebilen bir *Sığınak*, insanoğlunun kendi hatalarıyla devasa boyutlara ulaştırdığı ekonomik ve doğal felaketler karşısında bir tür Nuh'un gemisine dönüşebileceği gibi bu hataların üzerini kapatan bir örtü işlevi de görebilir.

SIĞINAK / TAKE SHELTER

Yönetmen: Jeff Nichols

Senaryo: Jeff Nichols

Oyuncular: Michael Shannon, Jessica Chastain, Shea Whigham

Yapım: ABD, 2011, 120 dk.

Vizyon Tarihi: 16 Mart 2012

¹ Tony Judt, *Kötülük Kol Gezerken*, Çeviren: Dilek Sendil, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012, s. 30.

uluslararası
international
12th İzmir

Film Festivali
Festival

21-28 Nisan

April 2012





KEVIN HAKKINDA KONUŞMALIYIZ

MODERN KADININ DİLEMNASI: ANNELİK

AYŞE PAY

Ratcatcher (1999) ve *Morvern Callar* (2002) adlı filmlerinin ardından üçüncü uzun metraj çalışması *Kevin Hakkında Konuşmalıyız* (2011)'la Lynne Ramsay, çocuğunun doğumuyla iş yaşamına ara veren Eva'nın belleğine sızarak seyircisini

modern kadının annelik dilemmasına ortak ediyor. Lionel Shriver'in aynı adlı romanından Lynne Ramsay ve Rory Kinnear'ın uyarladığı film, annelik tabusu üzerine düşünmeye çağırıyor. Lineer zamanı tersyüz ederek biçimlenen filmde yönetmen, hikâyeyi parçalayan kurgu oyunları ile seyircisini Eva'nın belleğine çağırıyor.

Kamera, film boyunca donuk yüzü, fersiz gözleriyle buzdan bir heykel gibi etrafında olup bitenleri “seyreden” Eva’nın annelik travmasına eşlik ediyor. Oğlu Kevin’in (ancak filmin sonunda görebileceğimiz) aleni “suç”uyla yüzleşen Eva, hazmetmesi zor anlarla baş başa kalıyor.

Annelik Cennetinden Annelik Cinnetine

Kevin daha ana rahmine düştüğü anda başlar Eva’nın nevrozu. Kevin’in doğumu, bebekliği, çocukluğu, ergenliği hepsi ayrı birer travmadır Eva için; oğlunun büyük suçu ise yaşadığı travmayı doruklara taşır. Bir gezi dergisinde yazan ve *Efsanevi Maceraperest* adlı kitabıyla tanınan Eva Khatchadourian, çocuğunun doğumuyla birlikte kariyerine ara vermek zorunda kalır. Bu durumu kabullenmiş görünmesine karşın içini kemiren öfke, Kevin’la eşzamanlı büyür. Kevin’la yaşadığı macerada Eva, fiziken oğlunun yanı başındayken zihnen hep uzaklardadır. Eva’nın zihnini ikiye bölen bu dilemma içinde büyüyen Kevin da benzer bir haletiruhiyeyle annesinin hayatını cehenneme çevirir.

Kevin, annesinin içinde filizlenen ve kendisiyle birlikte serpilip gelişen o gizli duyguyu, öfkeyi, lâneti kolaylıkla sezmiştir; iki taraflı maskesiyle dışarıdan bakıldığında uyumlu, sakin bir çocuk, annesiyle birlikte ise adeta şeytani bir varlıktır. Bu maske, Eva’nın dışa bakan yüzüyle bastırıp durduğu içyüzünü imler bir bakıma.

Kutsalla göbek bağı koparan modern insan, her nasılsa anneliği kutsalla bi-tişik okumayı sürdürüyor. Oysa metafizik düzleminden koparılan annelik cenneti yerini kolaylıkla cinnete bırakabiliyor ve insanın fitratına dahleden yaşam biçimi, anneliğin doğuştan geldiği gerçeğiyle çelişiyor.

Kevin’in her şeyin gereğinden fazla düzenli, handiyse el değmemiş, kişiselleştirilememiş odası da Eva’nın yüzüne fena hâlde benzer: Donuk, ifadesiz, renksiz. Kevin da annesi gibi içinde biriktirmektedir her şeyi; içini açtığı tek kişi ise yine annesidir. Öfkesini içten içe büyüten Kevin, aleni suçuyla (doğduğundan beri tepkisiz ve ilgisiz kendisini seyreden) annesine nefretini kusmak, var olduğunu göstermek ister. Kevin, suçunu annesine adanmış, toplum ise zaten anneyi çoktan günah keçisi ilân etmiştir.

Film boyunca karşımıza çıkan, Eva’nın durmadan kazımaya, hayatından çıkarmaya çalıştığı kırmızı lekelerle Ramsay, bir yandan modern kadının üzerine oturmayan “kutsal anne” rolüne bir yandan da “kadın”ın rahmine atıf yapar. Öyle ki şeytani işler peşindeki Kevin da Eva’nın rahminde serpilir. Yönetmen, Eva’nın üzerindeki baskıyı kırmızı metaforuyla durmadan yardıma çağırır. “Kadın”ın üzerine çöreklenen günahın, suçun altını



Bugün Eva'nınkisiyle yer yer keşişen pek çok hikâye de aslında bu dilemmanın yarattığı nevrozu imliyor. Gerçeği görmezden gelen eril söylem, günahı yine kadının boynuna dolayarak "eskinin anneleri"ni yardıma çağırıyor. Bu ise romantize edilmiş nostaljik bir çağrının ötesine geçemiyor.



öyle ısrarla çizer ki kırmızı bombardımanına tutulan filmin dili manipülatif olmaktan kurtulamaz. Filmin başındaki Domates Festivali'nde erkeklerin kollarında havaya kaldırılıp yüzü göğe çevrilen Eva/Havva, ardından yere indirilir ve kırmızıya bulanır. Bu sahne bir bakıma kutsal anne rolüyle başa çıkamayan Eva'nın yere çakılışını imler. Ne yapsa içini dolduramadığı bu kutsal giysinin içinde bocalayıp durur Eva; oğlunun günahını da sırtlandığında çelimsiz varlığıyla artık kendini taşıyamaz hâle gelir. Nihayet suçun ve günahın kadim taşıyıcısı "kadın", tekrar cehenneme gönderilir. Belki de bu yüzden Eva, kapısına gelen (muhte-

mel ki mezar pazarlayan) iki adamın “Öldükten sonra nereye gideceğinizi biliyor musunuz?” sorusuna hiç düşünmeden “O, evet, doğrudan cehenneme gideceğim.” karşılığını verir.

Kevin Hakkında Konuşmalıyız'la modern kadının yaşadığı annelik deneyimine gözlerini çeviren Lynne Ramsay, Eva/Havva'yı taşa tutmanın, onun içinde yaşadığı cehenneme odun taşımaktan başka bir işe yaramadığını gösterirken annelik hakkındaki bütün bilgilerimizin de güncellenmeye muhtaç olduğunu bizlere hatırlatıyor. Filmde hiç kimse Kevin hakkında konuşmazken yönetmen, hikâyenin orijinalindeki bu ismi koruyarak aslında sorunun kaynağını ana rahminde değil başka yerlerde aramamız gerektiğine ve konuşulması vacip daha pek çok şeye de telmihte bulunuyor. Film diliyle Eva'nın ruhundaki sarsıntıyı seyircisine de taşıyan yönetmen, ardında bıraktığı doğurgan sorularla bizleri bir muhasebeye çağırıyor.

Modern Kadın “Kutsal Anne Miti”nin Altında Eziliyor

Modern birey, maddeci bir yaklaşımla şekillendirdiği ve insan ölçekli inşa edemediği evi, içi, yaşam biçimiyle “kutsal”ı çoktan ötelere atmış durumda. Buna rağmen kutsalla göbek bağı koparan modern insan, her nasılsa anneliği kutsalla bitişik okumayı sürdürüyor. Oysa görmezden geldiğimiz bir şey var: Metafizik düzleminden koparılan annelik cenneti yerini

kolaylıkla cinnete bırakabiliyor ve insanın fıtratına dahleden yaşam biçimi, anneliğin doğuştan geldiği gerçeğiyle çelişiyor. Tam da bu yüzden modern kadın “kutsal anne miti”nin altında eziliyor. Bugün Eva'nın-kisiyle yer yer kesişen (üçüncü sayfalara ittiirdiğimiz) pek çok hikâyeye de aslında bu dilemmanın yarattığı nevrozu imliyor. Oysa gerçeği görmezden gelen eril söylem (ya da evde hiç uzun uzadıya vakit geçirmeyen, hep işte olan eril güruh mu demeli), günahı yine kadının boynuna dolayarak (sanki zamanında takdir edilmişlercesine) “eskinin anneleri”ni yardıma çağırıyor. Bu ise romantize edilmiş nostaljik bir çağrının ötesine geçemiyor. Anneler eski anneler değil, evet, ama kabul etmeliyiz ki “ev” de eski ev değil.

İçinde Hayata Yer Bırakılmayan “Ev”

Kullandığımız kelimeler, dünyaya bakışımız, kâinat tasavvurumuz, yaşam biçimimiz hakkında pek çok şey söylüyor: Çocuk sahibi olmak. Henüz yeryüzündeki macerası başlamadan “sahip” kelimesiyle yan yana koyulan çocuk, metalaşılıyor ve bir pazarlıkla dünyaya geliyor. Oysa hayat pazarlığa gelmiyor ve anneliğe mündemiç şefkat, merhamet, fedakârlık, sabır gibi hasletler, modern bireyin bencilliği, hırsı, tamahı ve konfor düşkünlüğüyle ters köşelerde konumlanıyor. Günlük hayatını kolaylaştıran “maddi” refaha “sahip” olmak için handiyse köle gibi çalışan modern birey, ne yazık ki çocuk mefhumunu da bu kategoriye sığıştırıyor. Oysa çocuk, doğası itibarıyla ra-



hatlığı bozarak, düzeni değiştirerek “ev”e yerleşiyor ve konforu yerle bir ediyor. Filmde de yönetmen, iliklerimize işleyen konforun altını oyuyor: Daha fazla konfor uğruna başka eve taşınmaları Kevin’la birlikte sosyalligini yitiren Eva’nın kâbusuna son vermezken, yeni evleri de ne yazık ki Eva’yı içinde yaşadığı cehennemden çıkarıyor.

Modernizmle birlikte hayatın dışına itilerek sadece iş dönüşü kısa süreli bir dinlenme yeri şeklinde tasarlanan evlerimiz, içinde bir “hayat”ı yeşertme imkânını bünyesinden adeta kusarak atıyor. Kabul etmeliyiz ki yanı başımızda yükselen duvarlar bizi bencilleştiriyor; içinde yaşadığımız taş, ruhumuzu tahrip ederek fitratı-

mızla oynuyor. Dışarıyla içerinin çelişkisi ruhumuzu bir darboğaza sokuyor. Gariptir ki bir başka adı da “hayat” olan çocuk bu eve doğuyor. Anne bu buhranın, bu evin içinde hayata nasıl yer açacağı, onu nasıl yeşerteceği çelişkisiyle baş etmeye çalışıyor. Çocuk, bu çelişkinin içinde büyüyor ve ruhu zarar görüyor. Kendinden bir parça olan çocuğunun ruhundaki ızdırap, annenin içinde sayısız kere katlanıyor. Ve alt edemediği acıların mağlubiyetiyle anne, çocuğuyla birlikte nefes almak uğruna, kendini dışarı atıyor.

Deneyimlerimizi, özlemlerimizi, hâsılı hayatımızı biriktirdiğimiz bir mekân, bir hafıza, bir varlık alanı, bir dil olarak evlerimiz de hayli zamandır ne yazık ki mürai: Dışyü-

züyle yeni, cilalı ve steril içyüzüyle ise bakımsız, terk edilmiş ve harap. Böylesi bir ikilemin içinde “yükselen”, hayata yer bırakılmayan evlerimiz bugün ne yazık ki boş: “Ne güzellik telakkisi ne hayat alanı ne de kozmik bir tasavvur olarak ev mefhumu hayatımızda yok artık.”¹ Tam da bu yüzden evlerden kaçıyor insanlar. Tabii burada hesap tersine işliyor: Önce erkekler terk ediyor kaleyi, sonra kadınlar ve en son çocuklar. “Ev”le rabitasını çoktan yitirmiş modern kadın da kendini dışarıda arıyor ve erkeğin rolünden çalmaya başlıyor. Erkekleşen anne-kadın, çocukla karşılaştığında ise doğal olarak eli ayağına dolaşıyor.

Eva'nın hikâyesi, esasında içinde yaşadığımız topraklara hiç de yabancı değil. Modern yaşamın baskısı altında ezilen her annenin, Eva'nın kimi ruh hâllerine zaman zaman aşinalık duyabileceğini kim inkâr edebilir? Zira üzerinde hiçbir tahlile girilmeden Batı'dan devşirdiklerimiz, özellikle (bir yaşam alanı oluşturan) mimarimiz, bize belli bir yaşam biçimini de dayatıyor. Kendi ananemizden süzülen yeni bir ev ve kültür bilinciyle yaşam alanımızı radikal kararlarla yeniden inşa etmediğimiz takdirde bugün içinde yaşadığımız taşın rahminde büyüyen Kevin'lar çok uzak değil yakın bir zamanda etrafımızı cehenneme çevirebilir.

1 Faruk Deniz, “Ev insanın içidir”, *Anlayış Dergisi*, Mart 2007, Sayı: 46, s. 78-79.

www.anlayis.net/makaleGoster.aspx?dergiid=46&makaleid=278 (Erişim: 28 Şubat 2012)

KEVIN HAKKINDA KONUŞMALIYIZ / NEED TO TALK ABOUT KEVIN

Yönetmen: Lynne Ramsay

Senaryo: Lynne Ramsay, Rory Kinnear

Oyuncular: Tilda Swinton, John C. Reilly, Ezra Miller

Yapım: İngiltere, ABD, 2011, 112 dk.

Vizyon Tarihi: 3 Şubat 2012



SİNEMA-TARİH İLİŞKİSİ VE FETİH 1453

ABDULHAMİT KIRMIZI

Bir tarih filminde hatalar bulmanın dayanılmaz hafifliğine teslim olmadan *Fetih 1453* hakkında yazmanın mümkün olmadığı bir bilgiçler diyarında yaşıyoruz. Gerçi, Stanley Kubrick'in *Spartaküs* (*Spartacus*, 1960)'ündan Ridley Scott'un *Gladyatör* (*Gladiator*, 2000)'üne kadar, en büyük

yönetmenlerin yaptığı tarih filmleri de silahlar, ekipman, dövüş teknikleri, dövmele-ri vesaire açısından yerden yere vurulmuştu. Mel Gibson *Cesur Yürek* (*Braveheart*, 1995)'teki kahraman William Wallace ve İngiliz kralları hakkında büyük kronolojik hatalar yapmıştı.

Bu hataları aramak ve bulmak çok zevklidir; bu zevke erişmek Türk filmleri söz-

konusu olduğunda daha kolaydır. Tıpkı, tersinden bakıldığında, tarihçilerin kitaplarında kurgu hataları bulmak gibi... Demek istediğim, tarih filmi hakkında tarihçinin ileri geri konuşma hakkı varsa, sinemacı da tarihçinin yazdıklarını eleştirebilmelidir. Filmdeki hikâyeler hem tarihin hem sinemanın bir parçasıdır; her tarih kitabı da ister istemez imajinasyon ve kurgu kullanır. Tarihçinin bir filmi eleştirdiği gibi sinemacının da bir tarihçinin dilini, üslubunu, muhayyilesini, kurgu ustalığını değerlendireceği günler ne zaman gelir acaba?

Film yapımcıları her zaman tarihi gerçekleri çarpıtmakla ya da en azından onlara duyarsız kalmakla suçlanır. Bu eleştiri aslında metodolojiye dayanan araştırmanın objektif bilgiyi mümkün kıldığını ve tarihçinin geçmişte ne olduğunu bilimsel bir kesinlikle bilebileceğini varsayar. Hâlbuki tarih söyleminin kendisi ister istemez tutarlı bir anlatının muhayyileye dayalı inşasından ibarettir. Tarihsel bilgi kesin değildir; geçmişin birden fazla yorumu olabilir. Tarihle kurgu arasındaki farkı belirleyen “belge”nin statüsünden ibaretti, ancak onun da tahtı sarsıldı. Bugün “belge”ye elli yıl öncesinden farklı bakıyoruz. İyi tarih akademik olmak zorunda da değildir.

Film de tarih söylemini andıran bir anlatım biçimidir. Bazen toplumsal hafızayı yansıtır, bazen onu bozar, bazen de inşa eder. Bu bakımdan, eleştiri söz konusu olduğunda, filmde anlatılanları teşrih etmek okul kitaplarında öğretilen tarihi ya da bir aka-



Film yapımcıları her zaman tarihi gerçekleri çarpıtmakla ya da en azından onlara duyarsız kalmakla suçlanır. Hâlbuki tarih söyleminin kendisi ister istemez tutarlı bir anlatının muhayyileye dayalı inşasından ibarettir. Tarihsel bilgi kesin değildir; geçmişin birden fazla yorumu olabilir.

demisyenin yazdığı tarihi eleştirmekten farklı olmayacaktır.

Abdülhamid Düşerken (2002) filmine Sina Akşin yerine başka bir tarihçi danışmanlık yapsaydı film nasıl farklı olur idiyse, tarihçilerin aynı konuda yazdıkları kitaplar için-



Bizanslıları aptal, korkak ve eğlence düşkünü olarak göstermenin narkotik etkisi bir yana, bu bakış açısı tam da filmin amacıyla ters düşerek fethin mahiyetini küçültüyor. Görmenin bilmeye dönüştüğü sinemada metaforlar gerçeklik hakkındaki düşüncemizi yönlendirebiliyor, şekillendirebiliyor.

de de çatışık bilgiler vardır. Aynı şekilde tarih filminin senaristi ve yönetmeni de araştırdığı ve anladığı minvalde eserinde kendi görüşünü sunar. Tarihçinin yazdığı tarihi olaya bütünüyle sadık olamaması film için de geçerlidir. Geçmişte olan olmuştur, onu *olduğu gibi* yeniden canlandıramayız; ne yazabiliriz, ne de oynayabili-

riz. Yazdığımız ve oynadığımız ancak onun bir yorumu olabilir. Filmin yorumu daha avantajlıdır, çünkü popüler kültürün hafızası akademik tarihçilikten ziyade filmlere (ve gazetelere, romanlara, şarkılara vs.) dayanıyor.

Bütün bunları söyledikten sonra illa bir müteverrihin görüşünü merak edenlere, *Yalan Dünya* dizisinde Orçun'un, kendisinden beklenmedik bir şekilde Açılay'ın senaryosunu okuduktan sonra, "yani ben aslında pek anlamam ama" tevazuuyla yaptığı değerlendirmeyi hatırlatmakla yetinirim: "Karakterler plastik, diyaloglar çok akmiyor, hikâye durgun, aşk hikâyesinde yeterince çatışma yok, karakterleri çok yüzeysel kalmış." Şekil olarak Türkiye'de bundan sonra yapılacak tarih filmlerinin çitasını yükseltecek, beklentilerin üstünde

bir film; ancak hikâye ve karakterler açısından çok sorunlu. Kısaca, vurdulu kırdılı sahneler ve efektler iyi, kast ve senaryo kötü. Bazı oyuncuların estetik operasyonlarından ve silikonlarından ziyade bugünkü dil alışkanlıklarıyla, ağız hareketleriyle konuşmaları daha rahatsız ediciydi.

Bazıları filmde Osmanlı harem, saray eğlencesi, yatak odası sahnelerinin olmasına seviniyor, ama aynı özenin Bizans sarayı için gösterilmediğini söylemiyorlar! Sanki Bizans'ı yönetenler hep ziyafette, eğlencede; Osmanlı ise hep uyanık ve çalışkan... Osmanlı'ya yöneltildiğinde rahatsız olduğumuz oryantalist bakışı kendimiz nasıl da pervasızca kullanıyoruz. Bizanslıları aptal, korkak ve eğlence düşkünü olarak göstermenin narkotik etkisi bir yana, bu bakış açısı tam da filmin amacıyla ters düşerek fethin mahiyetini küçültüyor. Görmenin bilmeye dönüştüğü sinemada metaforlar gerçeklik hakkındaki düşüncemizi yönlendirebiliyor, şekillendirebiliyor. Gelecek neslin Bizans imajı, onu Osmanlı'nın ve Türk'ün ötekisi olarak efsanevi yapıtaşlarıyla kurgulayan bu filme dayanacaktır. Tıpkı önceki nesillerde yer eden "Kahpe Bizans" imajı gibi.

Tarihyazımının kendisi gibi, tarih filmleri de dün ile bugün arasında bitmeyen bir diyalogdur; günün zihniyetini yansıtır. Teknoloji müsaade etseydi bile, mesela, Sultan II. Abdülhamid bu filmin çekilmesine izin vermezdi, Rum tebaamızı gücendirir diye. Kendisi fethin yıldönümünü kutlamak is-

Teknoloji müsaade etseydi bile, mesela, Sultan II. Abdülhamid bu filmin çekilmesine izin vermezdi, Rum tebaamızı gücendirir diye.

teyenlere böyle demişti. Fethin destansı ve gösterişli bir filmle anlatılması, ancak gayrimüslimlerden "temizlenmiş", kendi gâvurlarını ötekileştirmiş, istediği tekrenliliği sağlamış bir ulus-devlette mümkün olabilirdi. Bu filmin yapımı, Osmanlı'nın gerçek varisi bir Türkiye'nin bölgedeki ve dünyadaki öneminin yeniden arttığının düşünüldüğü bir zamanda ancak mümkün olabilirdi. Fetih bahanesiyle filmin sundukları, bugünkü Türkiye'nin düne, bugüne ve geleceğe bakışını güzel özetlemiştir.

FETİH 1453

Yönetmen: Faruk Aksoy

Senaryo: Atilla Engin

Oyuncular: Devrim Evin, İbrahim Çelikkol, Dilek Serbest

Yapım: Türkiye, 2012, 160 dk.

Vizyon Tarihi: 16 Şubat 2012



FETİH 1453

HAYAL PERDESİ SİNEMA SOHBETLERİ

Türkiye’de en çok merak edilen filmlerin başında gelen, dört haftada yaklaşık beş buçuk milyon kişinin izlediği *Fetih 1453*, seyirciler kadar sinema eleştirmenleri arasında da bir bölünme yarattı. Filmi, kimi-leri başarısız bulurken kimileri de böyle bir çabanın takdir edilmesi hususuna dikkat çekerek filme sempatiyle yaklaştı. Tartışmaya katılmak ve filmle ilgili görüşlerimizi ortaya koymak için Hayal Perdesi yazarlarına filmle ilgili görüşlerini sorduk.

Hollywood Kostümüne Bürünmüş Yeşilçam Filmi

TUBA DENİZ

Fetih 1453, yüksek bütçesi ve şimdiye kadar sinemamızda şahit olmadığımız dijital efektlerin kullanılacağı bilgisiyle pazarlan-

dı hep. Yıllardır büyük bir umut ile beklenen, birçok yönetmenin hayallerini süsleyen fetih filminin çekimi *Çılgın Dershane* ve *Recep İvedik* filmlerinin yapımcısı Faruk Aksoy’a nasip oldu. Bu kadar yüksek bütçenin ancak bu kadar büyük bir “hayal”e

hizmet etmesi gerekiyordu tabii! Film, Türkiye sinemasının teknik, ekip ve maliyet açısından sınırlarını zorladığında karşımıza ne çıkacağını da göstermiş oldu. Tabii burada tüm referansların Hollywood standartlarını yakalamaya yönelik olduğunun altını çizmek gerek. Yönetmenin handiyse bütün amacı Hollywood savaş filmlerinin görsel kalitesine ulaşabilmek, bu manada “İstanbul’un fethinin” bu teknik şov için nesneleştirildiğini söylemek abartılı olmasa gerek. Zira fethin anlam ve önemine, ruhuna dair birkaç alıntı cümleden öteye gitmiyor aktarım. Filmin senaryosu zayıf, diyaloglar günümüzdeki dizilerden farksız, başta Fatih Sultan Mehmet olmak üzere karakterlerin hiçbiri üzerinde yeterince çalışılmamış. Sultan Mehmet’i tanımamıza izin vermiyor senaryo, onun şahsiyetinden ziyade “İstanbul’u isterim” diye hırslıdan tespihlerin üzerinde tepinen siması kalıyor zihinlerde. Ulubatlı Hasan ise tam da filmin hal-i pür melalini resmediyor; davranışları Malkoçoğlu, görüntüsü Barbar Conan. Özetle film, Hollywood kostümlerine bürünmek için çok çaba sarf etse de senaryosu, karakterleri ve genel işleyişiyle bir Yeşilçam filminin ötesine geçemiyor.

Hikâyem Yok Ama Para Bende **CELİL CİVAN**

Fatih 1453 daha en baştan niceliksel değerleriyle öne çıkarıldı: Bütçesi, görsel efektleri, kaç tane figüran oynatıldığı konuşulurken filmin niteliksel değerleri olan senaryo, oyunculuk, anlatım gücü gibi un-

surlar örtbas edildi. Başka bir deyişle film, “hikâyem yok ama para bende” demektedir. Filme baktığımızda neden böyle bir stratejinin uygulandığı açık: Filmin doğru düzgün bir senaryosu, oyunculuğu ve tutarlılığı yok. İlk başta Fatih Sultan Mehmet’in hikâyesine başlayan film, Fatih’i hamasi nutuklar atan, etrafındakileri yok sayan biri olmanın ötesine taşımazken ikinci yarıda film Ulubatlı Hasan’ın hikâyesine yoğunlaşıyor. Ancak burada da film kalıplaşmış cesur Türk savaşçı, ona âşık olan Macar -aslında Müslüman- kız ve karşılarında tastamam kötü Hıristiyanlardan başka bir şey göstermiyor. Göstermediği gibi hikâye tarihte yaşayıp yaşamadığı belli olmayan Ulubatlı Hasan’ı ele alarak daha baştan inandırıcılığını yitiriyor.

Filme inandırıcılığını kaybettiren diğer unsurlardan en önemlisi, pazarlama taktiği olarak öne sürülen görsellik. Animasyonu geçemeyen, yer yer “bilgisayar hilesi” olduğu anlaşılan sahneler filmin yapaylığını gözler önüne seriyor. Bunun yanında film, Battal Gazi benzeri yapımlardaki handikapları yeniden üreterek inandırıcılığı bir kez daha zedeliyor. Ulubatlı’nın bitmek bilmeyen kılıç dövüşleri, Bizans Sarayı’nın savaş sırasında bile içkili sofralardan vazgeçmemesi, tüm yabancıların hepten kötü olduğu gibi bir de Türkçe konuşması, kendini fazlasıyla ciddiye alan bir filmi gülünç kılıyor. Belki de en büyük sorun, kendini bu kadar ciddiye alması ve inandığı bu ciddiyette ısrar ederek ciddiyetini kaybetmesi.

Hollywood Gölgesinde Fetih Filmi

NAZ EMEL KOÇ

Fetih 1453 “tarihimize sahip çıkan işler yapmıyoruz” yakınmalarını nihayetlendirecek bir çalışma olması ve yerli sinema için çok büyük gibi duran on yedi milyon dolarlık bütçesiyle, Hollywood’da yüzbinlerce dolara mal edilmiş yapımlarla kıyaslanabilme başarısını kaydetmesi bakımından yerli sinema adına oldukça önemli bir gelişme. Sinema sektöründe geldiğimiz noktadan yakınmak yerine bu işe zaman, emek ve para harcamak gerektiğini, ortaya çıkan bir işle göstermesinin altını çizmek gerek. Filmde kullanılan teknoloji eldeki bütçe ve imkâna göre olabileceğin en iyisi. Ancak akıl ve fikriyattan gayri hiçbir sermayesi olmayan senaryodaki zayıflıkları göz ardı etmek mümkün değil. İlk sahnedan itibaren kendini belli eden fethin dini arka planı belli ki senarist ve yapımcının kafasında bir yerde duruyor ancak bu düşünce filmde didaktik düzeyde kalıyor ve olay örgüsüne yansımıyor. Filmde her şeyiyle açıkça kendini belli eden Hollywood filmlerine benzeme kaygısı, Fethi ruhuyla yansıtabilme düşüncesinin önüne geçmiş. Karakterler ve yan hikâyeler senaryonun ihmal edilmiş kısımları arasında yer alıyor. Karakterlerin iyi çalışılmaması oyunculuklara da olumsuz yansımış. Vasatın üzerine çıkamayan, yer yer altına düşen oyunculuklarla karşı karşıyayız. Fethin, Sultan Mehmet’le bütünleşen havasına aykırı

olarak Ulubatlı Hasan karakteri filmin bir noktasından sonra fazlasıyla ön plana çıkmış. Çocuklarımıza tarihimizi resmetmesini istediğimiz bir filmde, çocuklara seyrettiremeyeceğimiz kadar şiddetin olması ise ciddi bir ironi.

İçi Boşaltılmış Bir Fetih

AYBALA HİLÂL YÜKSEL

Toplumsal hafızada destanlaşmış bir olayı ve Fatih Sultan Mehmet’i beyazperdeye taşıma girişimi bir açıdan saygıyı hak ediyor. Bir anlatıcı ses eşliğinde epik bir tonda başlayan film, ilk dakikalarında anlatı geleneğimizin sacayaklarından olan destansı bir seyir sunacağı yönünde umut veriyor. Anlatıcı sesin, seyirciyi olay akışının gerçek manada başladığı 1452 yılına taşıyabilmek adına başvurulmuş ve muhtemelen “ilave edilmiş” geçici bir hamle olduğu ise çok geçmeden anlaşılıyor. Bir kahraman olarak çizilmek istenen Fatih Sultan Mehmet ise neredeyse tüm zaaflarından arındırılmış, hedefe kilitlenmiş kusursuz bir savaşçı olarak gösteriliyor. Fazlaca idealize edilmiş böyle bir kişi hakkında inandırıcılık sağlanamadığı için seyircinin onla kurması istenen etkileşim de havada asılı kalıyor. Bu duruma, senaryonun detaylardan yoksun ilerleyişi kadar Sultan Mehmet rolündeki Devrim Evin’in vakur padişah duruşunun içinde zenginleştiremediği oyunculuğunun da sebep olduğu iddia edilebilir. Bunun yanı sıra Sultan Mehmet’in karşısında yer alan Konstantin ve diğer Bizans yöneticilerinin

de basiretten, devlet adamı duruşundan yoksun olmaları da aslında -filmin amaçladığının aksine- Fatih'in kazandığı zaferin etkisini zayıflatıyor.

Film, yapım ekibinin çeşitli sebeplerden filmde yer verilmesi gerektiğine inandığı sahnelerin sırayla canlandırıldığını düşündürecek şekilde müstakil bölümler hâlinde ilerliyor. Pek çok bağımsız hikâyeye temas etme isteği kaçınılmaz olarak hiçbirinde derinleşememeye sebep oluyor. Binlerce yardımcı oyuncunun katkı sağladığı filmde oyunculuklar da vasatın oldukça altında kalıyor. *Fetih 1453* bir film olamamış hatta bir bütünlük dahi gösterememiş, buna rağmen fazlaca süslenmiş başarısız bir yapım olarak sinemamızın hüzünlü tarihindeki yerini alıyor.

Günümüzün Ruhunu Yansıtıyor

BARIŞ SAYDAM

Fetih 1453'ün bütçesinin çok altında kalan, dramatik yapısı zayıf, senaryo, yönetmenlik, kurgu ve oyunculuk gibi en temel öğelerde bile vasatın altında seyreden bir yapım olduğu su götürmez bir gerçek. Ama bu noksanlıklarının ötesinde, film bir yandan muhafazakârlara şık görüneyim, onlara da hitap edeyim derken, diğer yandan da *Spartacus* tarzı fenomenleşen dizilerdeki hedef kitleyi de kendime çekeyim düşüncesine sahip. Harcanan maliyeti ve sinemaya sıklıkla giden izleyici grubunu düşündüğümüzde, Faruk Aksoy'un aslında günün şartlarına uygun davrandığını ve

“parlak” bir ticari zihniyetle filmi çektiğini görebiliyoruz. Fakat burada dikkatlerden kaçmaması gereken husus, yaratılan Fatih Sultan Mehmet karakterinin ve Osmanlı'nın politikalarının günümüzdeki iktidarla örtüşen yanları.

Filmde de tıpkı Malkoçoğlu dönemindeki gibi bir lider, bir milli kahraman figürü yaratılıyor. Ya da daha doğru bir ifadeyle, Fatih'in bu yanları öne çıkarılarak günümüzle paralellik kuruluyor. Lider, iradesinin zaferi üzerinde etkili olabilecek hiçbir kısıtlamaya tahammülü olmayan biri görünümünde ve aynı zamanda bütün arzularının tatmin edildiği narsistik bir döneme dönme istediğindeki muhafazakâr bir erkeği temsil ediyor. Fatih'in fetih sürecinde yaşadığı hezeyanların, fethin askeri açıdan planlanması ve kuşatmanın önüne geçmesi de onun arzularının tatminiyle ve kusursuz bir lider olma sürecinde yaşadığı değişimle ilgili. Bu açıdan değerlendirildiğinde, Fatih de bir süre sonra eril şiddetin fanteziyle birleştiği avantür tarihi kahramanlara dönüşerek; toplumun bilinçdışındaki kahraman tipine gönderme yapıyor. Bir anlamda dönemin toplumsal bilinçdışındaki hayalleri, özlemleri ve arzuları gerçekleştirerek, İstanbul'un fethi üzerinden bu arzu ve özlemleri günümüze taşıyor. Bu perspektiften bakıldığında, filmdeki bütün anakronik tarihsel öğelere ve vasatın altında seyreden sinematografiye karşın, filmin politik ve ideolojik olarak dönemle de örtüşüğünü söylemek mümkün.



ZEKİ DEMİRKUBUZ

“İNSANLARA EĞLENCE VAAT ETMİYORUM, MUĞLAKLIK VAAT EDİYORUM”

SÖYLEŞİ: **TUBA DENİZ**
CELİL CİVAN

Bu yılın en çok merak edilen Türk filmlerinden *Yeraltı* 13 Nisan’da vizyona giriyor. En son 2009’da *Kıskanmak* filmiyle karşımıza çıkan Zeki Demirkubuz; Dostoyevski’nin *Yeraltından Notlar*’ının serbest bir uyarlaması olan filmde, Ankaralı bir memurun yalnızlığı üzerinden insanoğlunun çelişkilerine bakıyor. *Bekleme Odası*’nda *Suç ve Ceza*’yı çekmek isteyen bir yönetmenin hikâyesini anlatan Demirkubuz’la *Yeraltı*’ndan yola çıkarak Dostoyevski sevgisini, insanın çıkmazlarını ve “kötülük”e bakışını tartıştık.

Not: Bu söyleşi filmle ilgili gelişmeler hakkında bilgi vermektedir.

➤ Sıkı bir Dostoyevskici olduğunuzu, hatta onu kardeşiniz gibi gördüğünüzü söylüyorsunuz. Dostoyevski'nin diğer eserleri yerine, *Yeraltından Notlar*'ı tercih etmeniz özel bir sebebi var mı?

Dostoyevski hikâyeleri ya da romanları arasında film yapma arzu ve isteğimin en zayıf gözükeniydi *Yeraltından Notlar*. Uzun zamandır *Budala*'yı çalışıyorum, *Suç ve Ceza*'yı da çok eskiden beri çalışıyorum, yedi-sekiz versiyon yazdım. Zaman zaman *Karamazov Kardeşler*'e yoğunlaşıyorum. Tabii bunlarla birlikte bir de kendi senaryolarım, hikâyelerim olunca insanın bayağı kafası karışıyor. Bu kitabın daha soyut bir yanı var. İki üç sene önce *Bekleme Odası*'nın devamını çekme düşüncesi oluştu. *Bekleme Odası*'ndaki yönetmenin beş, on yıl sonrasını çekecektim. Asistanıyla evlenmiş, çocukları olmuş ama adamın kafası hâlâ aynı çalıştığı için eşinden ayrılmış, ilişkileri çocukları yüzünden devam ediyor. Adam biraz sertliğini kaybetmiş, yumuşamış, hatta biraz komikleşmiş, her şeyi ve kendini alaya alabilen biri olacaktı. Fakat bunun ayarını bir türlü bulamıyordum, ciddiyetle mizahi tonların ağır bastığı bir şey arasında gidip geliyordu. Filmde eşim Nurhayat, ben ve kızım Yazgı oynayacaktık; kendi deneyimlerim üzerinden trajikomik bir film yapma düşüncesiydi. Bunlar üzerine derinleştikçe, insanlık durumlarıyla ilgili düşündükçe *Yeraltından Notlar*'ı hatırlamaya başladım. Tekrar okuma ihtiyacı hissettim. Okuduğumda kitapta o güne kadar fark etmediğim baş-

***Yeraltından Notlar*'a insanlığın el kitabı, sözlüğü gibi bir anlam yüklüyorum. *Yeraltından Notlar*'ın her cümlesi ayrı bir kitap konusudur. Bu açıdan da Dostoyevski'nin bütün kitaplarından daha güçlüdür.**

ka şeyler görmeye başladım ve bu beni daha çok heyecanlandırırdı. Bir işe başlayıp bitirdiğim zaman bunu klâsik bir iş gibi görmem, bu sanatta büyük handikaptır. Yaparsın, yıllarca emek verirsin en son aşamada çöpe atabilirsin, bunu yapabilmek lazım. Bıraktım öbür işleri ve *Yeraltı*'na yöneldim. Çünkü mesele olarak daha çok şey sunabilme imkânı vardı. *Yeraltından Notlar*'a insanlığın el kitabı, sözlüğü gibi bir anlam yüklüyorum. Dolayısıyla film yapma konusundaki bütün riskleri de barındıran bir şeydi bu. Çünkü *Yeraltından Notlar*'ın her cümlesi ayrı bir kitap konusudur. Bu açıdan da Dostoyevski'nin bütün kitaplarından daha güçlüdür. Böyle bir duygu oluştu ve bu duygu araya bir yaz girmesine rağmen bırakmadı beni. Böyle bir duygu yazın da devam ediyorsa, o yazın telaşında ve gündelik hafifliğinde de kendini unutturmuyorsa bir değeri vardır. Ondaki sonraki kışla birlikte, iyice yükseldi bu duygu. Bu hikâyenin duygusu biraz kıstır. Havalarda kapanıp kasvet çöktükçe o duygular artıyor nedense. Filmin ilk versiyonunda adam yine yönetmendi, sadece hikâyeyi değiştirmiştim. Ama sonra bu süreç anakronik bir biçimde ilerleye ilerleye



hikâyenin gücünü artırmak, izleyicide oluşabilecek öznellikleri gidermek duygusuyla birlikte karakter Ankaralı bir memur olmaya doğru kendiliğinden gitmeye başladı.

➤ **Seyircinin de empati kurabileceği bir karakter Muharrem.**

Hem empati kurabileceği hem de bana çok büyük alanlar açmaya başladı bu tercih. Mesele öz olarak aynı. Bir meseleyi entelektüel bir yönetmen üzerinden başlayıp, Ankaralı memura da inandırıcı kılabilmek öğretici bir şeydi benim için. Fakat sinemanın edebiyata ve yazıya göre sorumlulukları daha nettir, açıktır ve risklidir. Bir şeyi göstererek anlatmaya çalıştığında gerçeklik duygusu, inandırıcılık meselesi daha acımasızlaşır. Aslında herkesteki ilk fikir şu, *Yeraltından Notlar* Dostoyevski'nin filmleştirilmesi en zor kitabıdır. Bu ilk açıdan bakıldığında doğru fakat çok derinine girdikten sonra ben tam tersi bir şey gördüm. Kitabın ikinci bölümünde iki tane çok sinematik olay var: Omuz çarpma ile

Sinemanın edebiyata ve yazıya göre sorumlulukları daha nettir, açıktır ve risklidir. Bir şeyi göstererek anlatmaya çalıştığında gerçeklik duygusu, inandırıcılık meselesi daha acımasızlaşır.

başlayan aşağılanma hikâyesi ve yemekteki aşağılanma hikâyesi. Birinci bölümde ise bu olayların anlam ve içeriğine dair inanılmaz önemli bir yazı var. Bütün bunları düşündükçe o küçücük kitap dev bir olanak haline geldi. Bu kadar felsefi ve tanımlayıcı bir metni sinemaya yansıtmanın handikaplarından kurtulmak için bir tek şunu yaptım; son beş altı ay tamamen unuttum kitabı, hiç bakmadım ve inanılmaz bir eliminasyona tabi tuttum. Bütün büyük lafları yavaş yavaş atıp, onlara karşı soğuyup, yabancılaşıp tamamen kendi gözlemlerime, gündelik hayatıma, bende bir duygu uyandıran, empati kurabildiğim olaylara yoğunlaştım. Muharrem'i insan kılacak, gerçek kılacak seylere ağırlık vermeye başladım. İşte o kül hikâyeleri, televizyonla konuşma, yumurta yapma, akşam işten çıkınca ne yapayım kaygısı... Bunu yapmadığım takdirde ortaya soyut düzeyde, geveze bir film çıkma ihtimali vardı. Böyle anakronik bir biçimde geliştirebilirim.

➤ Diyaloglar daha azdı önceki filmlerinize göre. *Yeraltı*'nda görüntü daha ön plânda sanki.

Ama yemek sahnesini düşünürsek, orada diğer filmlerden daha çok diyalog var. Diyalogların az ya da fazla olmasının benim için bir önemi yok. Hikâyenin, kahramanlara yüklediğim kişiliklerin bir sonucudur tercihlerim. Bu gevezelik yaparak da olabilir, sessiz kalarak da.

➤ Biçime biraz daha önem verdiğiniz söylenebilir mi? Görüntüler, mekânlar, ışık mesela...

Aslında çok da değil. Bu filmde diğer birçok filmlerimde kullandığımdan daha az, neredeyse sifıra yakın ışık kullandım. Ama dijital çekmenin verdiği imkânlar çok büyük; hem sabır hem de zaman konusunda. Benim de zaman içerisinde daha olgun, tez canlılığımı denetleyebilen bir adam olmamın da etkisi oldu. Ama böyle görünmesinin en büyük nedeni aslında sinemadaki teknolojik seviye. Bugün ülke sinemalarında biçim denen şeyin ciddi bir kısmının ülkelerin teknolojik imkânlarından kaynaklandığını da söylemek lazım. Bu filmi dünyanın en iyi kameralarından biriyle çektim, en iyi "color" programlarından biriyle çalıştık. Dolayısıyla böyle bir film çıktı ortaya. *Masumiyet* bu imkânlarla çekilseydi benim en güçlü, sinematografik filmim olabilirdi. Ama ben estetiği ve fotoğrafı sinemada kendinden menkul bir şekilde kullanmaktan ve göstermekten nefret eden biriyim.

➤ Biçim adamın yalnızlığını, hayatını da yansıtan bir şey olmuş aynı zamanda.

Artık daha sakin ve biraz da zamanın, yaşın etkisiyle, bir şeyi anlatmak için gereken mesafe ve vicdan duygusunun kendi açımdan daha olgunlaştığını düşünüyorum. Bu biraz da hikâyenin getirdiği bir şey, biçimi belirliyor bir bakıma.

➤ Nedensizlik girdabında kendi içine düşen ve burada bataklığa saplanan bir adamın hezeyanını anlatıyorsunuz. Aslında biraz da mecburiyet belki görüntüler ve ışık üzerinden anlatmak?

Evet, onun başka bir yolu yok. Bunu başka türlü zaten çekemezsiniz. O adamın çalışacağı iş yeri, o sokaklar, evin içi aşağı yukarı böyle olur. Ama ben teknik süreçten iyice kurtulup baktığımda mekânlar, kostümler, sokaklar itibarıyla o adamın hayatında olabilecek düzeyde bir kirin gözüktüğünü düşünüyorum

➤ Buradan hareketle filmin sonunda *Muharrem*'in evini yıkması, kendi kişisel yıkımını simgeliyor diyebilir miyiz?

İlk bakışta böyle düşünülebilir. Fakat ben o konulara böyle düşünülebilecek bir alan açmama rağmen özünde başka türlü bakıyorum. O sahneyi düşünürken ve çekerken bu dediğin benim aklıma hiç gelmedi, senin söylediğin hezeyan da... Ben bunları gerçeklik duygusunun içinde ele alıyorum, aksi takdirde bu hikâyenin herhangi bir vicdanı kalmaz. Seyircide marjinal bir şey izliyorum duygusu yaratır ki ben bunun

için asla film çekmem. Benim için neydi diye sorarsanız, en basit haliyle şu: Ben duygusu denilen şeyin ölçüsünü kaçırdığımız zaman ve bu ben'imizle kurduğumuz ilişkiyi derinleştirdiğimiz ölçüde bunun tahribat dışında başka bir yolu yok. Ben bu filmi şöyle bir düşüncenin sonucunda çektim; insanın, insanlığın en tarihsel mücadelesi kendi ben'ine karşı olan mücadeledir. Bütün dinlerin, ideolojilerin, geleneklerin, kültürlerin bu ben'i terbiye etmek, hayatımızda yarattığı acıları ve neden olabileceği tahribatı önlemek çabasının bir sonucu olarak ortaya çıktığını düşünüyorum.

➤ **Son sahnede egosu yükseldiği için mi öyle davranıyor?**

Egosu yükseldiği için ve kendinden kurtulamayan, dışarıya bakamayan, artık başkalarını göremeyen, kendisiyle ve ben'iyile o denli bir bağ kuran biri olduğu için. Başka türlü de olabilirdi bu. Ben duygusunun bizi götüreceği bir mecrayı orada aslında hissettirmek istedim. Muharrem'i boş verin, ben kendi hayatımda da bunu yaşıyorum.

➤ **Muharrem'in asıl meselesi başkası olmayacağını bilmenin, kendi varlığına mecburiyetin krizi mi?**

Aynen öyle. Nitekim bu çoğu zaman büyük bir farkındalıkla birlikte bile gidebiliyor. "Ben neden böyleyim? Değerli olanın farkına vardıkça neden bataklığımıza daha çok gömülüyorum?" denilip, o bataklığa

gömülme süreci devam ediyor. O aslında bataklığa daha çok gömülmenin görsel hali.

➤ **Ben şöyle de algıladım aslında o sahneyi. Temizlikçi kadınla kavga ediyor, kadın ona "Sana göstereceğim, bunun bedelini ödeyeceksin." diyor. Muharrem de belki korkusundan yapıyor. Diğerleri beni tahrip etmeden önce ben kendime zarar vereyim diyor.**

Yok, o kadar olamaz. Onu süreçle birlikte düşünmek lazım. Filmde gösterilen zamanın da daha öncesinde başlayan, adım adım gelen bir nokta oldu.

➤ **Film boyunca Muharrem kendi iç dünyasında sürekli bir yıkım yaşıyor zaten...**

Evet.

➤ **Ama ötekilerle kurduğu ilişkide de öyle değil mi? Arkadaşlarım beni rezil etmeden ben onların karşısında kendimi rezil ediyim der gibi.**

O da bir tür ben duygusu, kendinden kurtulamama halinin bizi düşürdüğü komik, duruma göre trajik, acı verici ya da utanç verici şeyler... Ben duygusunun böyle bir kültürel yapıda, insan ilişkilerinin böyle olduğu bir dünyada kaçınılmaz sonuçlarından biri bu.

➤ **Muharrem'in aşağılık duygusu da hep kibriyle iç içe. Ben duygusundan kastınız herhalde biraz da bu.**

Tabii. Nietzsche'nin bahsettiği "Onlar hep birlikte, bense tek başımayım." gibi.

▶ Filmde sürekli ben-biz gerilimi var zaten. Yemekte zirveye çıkıyor bu. Yemek sahnesinin sonunda her iki taraf da kendini muzaffer ilân ediyor. Muharrem ben onları yendim diyor ve şarkı söylüyor, diğerleri de birlikte şarkı söylüyor. Bu biz-ben hiç uzlaşamayacaklar mı?

Uzlaşılacak, uzlaşılmayacak diyemiyorum ama şöyle bir şey söyleyebilirim. Dostoyevski'nin bana gösterdiği en büyük gerçeklerden yola çıkarak: Bütün gerçek egodan geliyorsa ve olgular insan bilincinden yola çıkılarak anlaşılacaksa, davranışlarımızın "ben" dışında bir nedeni nasıl olabilir? Mesele bu aslında. Ben dediğimiz şey özellikle bizim ülkemizde, aslında toplumsallığı içeren her yerde toplumsal kriterlere tabi tutularak ya da geleneğe, genel kurallara tabi tutularak anlaşılan, bu yüzden de anlaşılamayan, hep bencillikle karıştırılan bir şey olduğundan çok kötücül bir biçimde ele alınıyor. Oysa ben duygusunun içerdiği yığınla birbiriyle çelişik şey vardır. İyilik duygusundan nedensiz kötülüğe kadar, utanç duygusundan kendini gösterme arzusuna kadar, mütevazılıktan egosantrikliğe kadar bir yığın şey. İnsan bunların toplamıdır. İnsanın karnında bunların hepsi durur.

▶ *Yeraltından Notlar'* da bu bir kısırdöngüye dönüşüyor mu? *Suç ve Ceza'* da kurtuluşçu bir havaya giriyor ama burada sanki o yok.

Dönüşüyor bence. O dekora, kırma dökmelere aldanıp bir mutsuzluk tablosu

okumak doğru değil. Çünkü artık başka bir adam olamayacağını öğrenmek, bir anlamda da gerçekle bir bağ kurmak anlamına gelir bu. Belki ondan sonra bu adam hayatını değiştirecek. Çünkü insanın hayat ve kendisi karşısında düştüğü en sert durumlardan biri yaşamak zorunda olduğu gerçekten çok, belirsizlik ve anlayamama durumundan kaynaklanır. Bir idam mahkûmunu aylarca yarın öldürüleceksin diye beklettiğinde bu adamın hissedeceği şeyle, iki gün sonra idam edileceksin denilen durum arasında çok büyük bir fark vardır. Muharrem'i şöyle ya da böyle bir ibret tablosu olarak ele almıyorum. Bu nedenle *Yeraltından Notlar'*ın öyle bir kısırdöngü haline dönüştüğü konusundan çok emin değilim. Böyle bir ihtimal de var. Ama gerçeği bulup, gerçeğe dokunup oradan başka bir varlık, başka bir varoluş oluşturabilme ihtimali de var. Kaldı ki ilk filmlerimden beri sürekli gerçeğe iyilikle, değerli olanla olduğu kadar, değersiz ve aşağılık olanla da varılabileceğini göstermeye çalışıyorum.

▶ Filmin sonunda Muharrem kadınla baş başa kaldığında "İyi olmak istiyorum ama olamıyorum." diyor. Burada olumlu manada bir kırılma yaşayacak mı, derken tekrar hayvani hırıltıyı çıkarıyor. En sonunda zaten kendini tekrar kendi içine gömüyor. Bir kısırdöngü, çıkış yok hissi uyandırıyor bunlar.

Tabii, benim filmlerime bir umut ya da çıkış kriteri koyarsan benim orada diyebi-

Umut ve umutsuzluğun insanlık tarihindeki en büyük ideolojilerden ve insanın kendini yanıltma, gerçeklerden uzaklaşma açısından en büyük tuzaklarından biri olduğunu düşünüyorum.

leceğim bir şey kalmaz. Çünkü meseleye bir umut-umutsuzluk, çıkış-çıkışsızlık kriteriyle bakmanın, iyi niyetli de olsa, son tahlilde ideolojik ve bir iktidar öğretisine hizmet ettiğini düşünen biriyim. Yani umut ve umutsuzluğun insanlık tarihindeki en büyük ideolojilerden ve insanın kendini yanıltma, gerçeklerden uzaklaşma açısından en büyük tuzaklarından biri olduğunu düşünüyorum. O sahneyi yazarken ben de bir sürü soru sordum kendime. Ama bunun gerçekliğine dair bir hayat sezgim var ve bu nedenle yapıyorum tüm bunları. Bütün o hikâyede Muharrem'in gücünün yettiği tek insan, bilmediğimiz nedenlerden dolayı, o kadın. Belki kadının kişiliğinden kaynaklanıyor bu, iyilik duygusundan, belki de çaresizliğinden. Orasıyla ilgilenmiyorum zaten. Benim ölçüm, o sahnenin insani bir durum olarak inandırıcı gelip gelmemesi. Benim hayatım sürekli bunlara tanık olmakla geçti. Ben bunu *İtiraf* ta da anlattım, hatta orada daha net anlattım: Kadını önce dövüp, öldürmeye kalkıp sonra da ayaklarına kapanması. Bu durum insani mi, değil mi? Benim ölçüm bu.

➤ **Peki değişimi nerede göreceğiz? Dedi-**

niz ki belki filmin sonunda adam bambaşka bir hayat yaşayacak.

Değişimi göstermek gibi bir derdim olmadı benim. Onu ben insanlara bırakıyorum. Artık değişemeyeceğini, yani gerçeği kabul etmek bir değişimin başlangıcı olabilir mi, olamaz mı; ona artık izleyen karar versin.

➤ **Olumsuz bir tablo değil diyorsunuz.**

Ben bir defa garabete, kötülüğe, utanca böyle bakmıyorum. Kişiliği ve yaşam duygusu olan bir insan ki insanlık tarihi bunun örnekleriyle doludur. Mesela pişmanlık duygusunun insan olma anlamında en değerli duygulardan bir tanesi olduğunu düşünüyorum. Düşünen bir insan neden bu konuya dediğim gibi baksın ki? Utanç duygusunun bir değeri varsa eğer, pişmanlık duygusunun bir değeri varsa bu hissettiğimiz utanç ve pişmanlık duygusu neden bir değişimin başlangıcı olmasın? Doğru değil mi? Bir kişisel ilişkide bir insanın utandığını görmek seni umutlandırıcı bir şey olmuyor mu?

➤ **İnsan hayatında bir kırılma diyorsunuz.**

Evet, sen bundan etkilenmez misin? Sen bunu umutlu bir duygu olarak görmez misin? Birinin utandığını görmek, kötülükte ısrar eden birinin bir aşamada kendinden utandığını, başını önüne eğdiğini görmek umutlu bir şey değil midir?

➤ **Umutludur ama pişman olduktan sonra devam ediyorsa...**

İşte onu bilmiyoruz.

➤ Muharrem pişman mıydı sizce?

Onu bilmiyoruz. Ben hiçbir zaman hiçbir filmimde öyle bir şeyi anlatma iddiasında değilim. Ben meseleyi koyup, kendimce anlamları oluşturum. Gidişat üzerinde hiçbir zaman böyle bir iddiada bulunabilecek biri değilim, bulunanlara da asla inanmam. O zaman daha açık konuşalım: İdeolojilere, toplumsal düşüncelere, dinlere dair taşıdığım kuşku ve koyduğum mesafenin nedeni bu zaten.

➤ Muharrem, toplumun, siyasetin, bürokrasinin, otoritelerin kurguladığı birey olmaya karşı bir direnç sergiliyor diyebilir miyiz? Ankara'yı tercih etmeniz ya da Muharrem'in bir memur olması da bu açıdan anlamlı.

Aynen öyle. Bu filmi çekmemin birkaç tane önemli dürtüsünden bir tanesi budur. Çünkü bir ülkenin değerleri demek, bir ülkenin genel ahlâk anlayışı -ki bu bence çok yanlış bir terim ahlâk hiçbir zaman genel bir şey olamaz-, bir ülkenin düzeninin insanlara öğrettiği en temel şeylerden bir tanesi şudur: İnsanların kişilikleriyle, gerçekleriyle değil, kimlikleri, nüfus cüzdanları, toplumsal konumlanışı itibarıyla ele alıp böyle bir varlık haline getirme çabasıdır. Düzen ve iktidarların yapabildikleri oranda güçlenmesinin en büyük nedenidir. Düz baktığımız zaman, Muharrem memur ve kurgunun bir parçası. İşte *Yeraltından Notlar* kitabının iddiası da bu. Benim de bu filmi yapma iddia ve dürtülerimden bir tanesi. İktidarlar, düzen duygusu bunu

böyle algılar. Ama onun gerçeğine gittiğiniz zaman siz o gördüğünüze inanmayın, çünkü bu adam boyun eğiyormuş, size uyuyormuş gibi görünse de başka bir hayatı var. Camus'nün söylediği "İnsan söylediklerinden daha fazla sakladıklarıyla insandır." meselesi gibi. Bu da bu filmin iddialarından bir tanesi.

➤ Muharrem burada tüm bu sahte ilişkilere karşı durarak özgürleşiyor mu? Bu bir özgürleşme süreci midir? Böyle bir özgürleşme insanı nasıl bir noktaya taşır?

Yaşadığımız her şey, ahlâklı-ahlâksız, iyi-kötü, doğru-yanlış her şey özgürleşmeye hizmet eder. Ama burada bu kavram kullanıldığı ve bir kriter haline geldiği zaman benim kendimi iyi hissetmediğim şöyle bir durum oluşuyor. Bu özgürleşme dediğimiz şey bir sınırı olan, şu şu şu olduğu zaman gerçekleşen bir şey olmadığı, bir süreç olduğu için ben buna özgürleşme desem bile özgürleşmenin bu ideolojik tanımı yüzünden böyle bir parantez açmak durumunda kalıyorum. Her insan, bırakalım Muharrem'i, ertesi güne uyanan her insan, o gece ölmeyen ve bir gün daha yaşayan insan biraz daha özgürleşmiş demektir aslında. Tabii bu özgürleşmeye nasıl bir anlam yüklediğimizle de ilgili. Hadi o kadar korkmayayım, çekinmeyeyim angaje olmaktan. Yanlış, doğru çok önemi olmadan şöyle baktığımızda hikâyeye, olup bitene ve kahramanlara; doğru ya da yanlış önemi olmadan itiraz eden, daha insan olmaya çalışan adam elbette Muharrem'dir.

▶ Ama iki türlü hali var: Bir yandan üst-insan, belki kendini öyle hissediyor, bir yandan da uluyor, hırıldıyor. Hayvan sesleri ile insan olmayı da reddediyor gibi bir durum var.

Hayır, hayır.

▶ Ya da insan olmak, en özüne gittiğimiz zaman durum bu mudur, hayvanlaşmak mı?

Çok güzel. Bakın, orada bu sahip olduğumuz bilgi ve kavramlara karşı acımasız bir şüpheciliği sürekli taşımamız gerekiyor. Bunu böyle gösterişçi bir okuma ile ele aldığın zaman hemen dediğin gibi söylenebilir. Sadece o değil, o belgesellere duyduğu ilgi, köpekleşmesi, o balıklar... Ama benim için şöyle bir şey bu: Hayvanla empati kurabilmek bir insanın hayvanlaşma eğilimi taşıdığına mı daha çok delalettir?

▶ Ben hayvanlaşmayı olumsuz olarak söylemedim.

Ben o anlamda almadım zaten. Hayvanla empati insanlaşma eğilimine daha çok yöneldiğini gösterir. Çünkü böyle bir empatiyi gösterebilme gücü, bir hayvanla bire bir empati kurma, ondan kendine bir şey alabilme gücü göstermek bence insanlaşmaya dair bir şeydir.

▶ Ama orada ulumasını ve kadına hırıldamasını nasıl açıklıyorsunuz?

Küçük bir oyun o.

▶ Ama kadını kovuyor. Oyun olarak görmek basitleştirmek olmaz mı?

Hayır, hayır. Ben sadece ondan bahsetmedim, ulumaktan da bahsettim. İğrenç bir şarkıyı duyarsın ve kafana takılır. Dersin ki ya ne yapıyor bu insanlar, ne kadar iğrençleştirdi dersin. On adım yürürsün bu fikrini unutursun, bakmışsın taklit etmeye çalışıyorsun. Ben bu filmleri yaparken, oturup da anlamlarıyla değil de zaman zaman nedensiz, zaman zaman gözleme dayalı yaklaşıma çalışıyorum. Zaten insanın akli olduğu kadar akıldışı bir varlık olduğunu duyumsatmak üzerine bir film ve roman bu.

▶ Sizin çok dillendirdiğiniz bir şey bu, insanın akli olduğu kadar akıldışı bir varlık olması. Bu vurgu herhalde diğer filmlerine nazaran en çok *Yeraltı*'nda var.

Evet, en yüksek ve en açık olduğu film. Yıllardır bu fikir diğer filmlerimde hep muğlak bulundu. Yıllar önce hatırlıyorum, bu şey uğruna bir film yapacağım dedim. Ve bu film o film işte. Muharrem'e ve insana, kurgusal bir varlık haline getirme çabalarının bir parçası olarak sürekli akli olan dayatılıyor. Bu sürekli duygumuzun inkârına neden olan, bizleri sürekli sığaltıran, sürekli düzenin ve iktidarın bir parçası haline getiren -ki ben kapitalizmin en büyük gücünün burada olduğunu düşünüyorum- bir süreç. Dostoyevski, Nietzsche gibi adamların -ki üzerine kitap yazdı Nietzsche bunun- bu kadar basit gibi gözükse bu meseleyi delirecek kadar önemsemelerinin nedeni bu. Ben bu filmi yapıp da sloganlaştırıp, insanlara bir şey

anlatmak isteyen adam pozisyonuna düşmek istemediğim için imtina ediyorum. Bu romantik bir muhaliflik duygusu değil. Ben buna yıllarımı verdim. Dostoyevski kadar üzerine kafa patlattım. Orada, akıldışılığındaki akılı da hissetmeye başladım. *Yeraltından Notlar* romanın en büyük mesajı şu: İki kere iki dört demek zorbalıktır, yaşasın iki kere iki beş, der. Yani özgürlüğü ve insanlaşmayı iki kere ikinin beş olduğuna inanmak olarak algılar. Şimdi bu aynı zamanda bir itirazdır. Muhaliflik duygusudur.

▶ **Ama ondan sonra iki kere iki beşin iktidarı gelmeyecek mi?**

O apayrı bir konu. Şu andaki derdimiz iki kere iki dördü yıkmak.

▶ **Ama akıldışılığı da akılla savunuyorsunuz. O da aklın bir parçası değil mi?**

Akıldışılık dediğimiz zaman akılı inkâr etmek anlamına gelmiyor. Sonuçlarını yaşadığımız akıldan bahsediyoruz. Yani akıldışılık, Nietzsche'nin o akıldışılığa yaptığı vurgu, akılı inkâr etmek değildir. Aklını belki bugüne kadar yeryüzünde en üst düzeyde kullanan adamlardan biri olarak bunu zaten yapamaz. Ben de yapamam. Ama muhakeme gücünden yoksun bir akıl vardır. Ya da akıl gibi görünen bir öğreti de çoğu zaman akıldır. Bugün koskoca insanlara doğdukları andan itibaren bir şeyler öğretiliyor ve bu insanlar ben akıllıyım diye, gerçekte kendine ait hiçbir bağ olmadığı halde bunların taşıyıcılığını yapıyor. Akıl

dediğimiz şey, şüphenin ve sorgunun sonucu, bir vicdan muhakemesiyle elde edilen pür deneyim ya da bilgidir.

▶ **Kavramları şöyle algılamayın, böyle algılamayın diyorsunuz ama onları da algılamayınca bir belirsizlik ortaya çıkıyor. Muhalefet nasıl olacak?**

Evet başka bir çarem yok.

▶ **Çözüme dayalı bir muhalefet değil o zaman bu.**

Doğru.

▶ **Başta konuştuğumuz kısırdöngü de bununla alakalı değil mi?**

Haklısınız, bunu kabul ediyorum. Çünkü adalet, adil bir dünya duygusu, dünya derdi olan, insanca yaşamak gibi bir derdi olan bütün insanların bana fikirlerim ya da filmlerimi izledikten sonra söyledikleri bu, ki bu insanlar Müslüman olabilir, sosyalist olabilir. Benim konumlanışım açısından aşağı yukarı hepsi aynı. Bunu kabul ediyorum. Orada bir haklılıkları var. Ama bu haklılık nedenleri itibariyle bir haklılık değil, sadece sonuç. Ben daha büyük, derin bir yerden itiraz ettiğimi düşünerek burada ısrar ediyorum. Bunu anlıyorum ve hak da veriyorum. Ama insanın doğası gereği böyle bir adalet duygusunun, böyle bir adil dünya özleminin hiçbir şekilde gerçekleşmeyeceğine dair fikrim varsa ben de bir şey yapamıyorum bu konuda.

▶ **Paralel olarak filmde tamamen bir değersizlik duygusu, sinematografisi var. Bü-**

Niye 12 Eylül filmi çekmiyorum çünkü benim için izahı kolay bir şey bu. Hâlbuki beni korkutan anladığım değil, belirsizlik.

tün bu değersizlikten sizin üretmek istediğiniz değeri tanımlamanız mümkün mü?

Yıllardır bunun açıklamasını yapmakta çok zorlanıyorum.. Bunun açıklamasını yapmak zorunda kalmak beni biraz utandırıyor doğrusu. Yani görüntüde haklı gibi gözükse de gerçekte haklı olmayan şöyle bir durum var. Bir adam hem özyaşamı itibariyle hem ahlaki dertleri itibariyle böyle bir şeyi neden anlatsın, neden bu alanda gezinsin? Bu adamın bunları anlatmakla ilgili gerçek derdi, özlemleri ya da arayışı bu kadar mı muğlak? Bu, benim bu ülkede tabii tutulduğum en büyük acımasızlıklardan bir tanesi. Bireysel olarak yaşadığı çok ağır şeylerden bile hiçbir zaman şikâyet etmemiş biri olarak bu konu beni bayağı üzüyor. Bir insanın sekiz-dokuz tane film yapıp, yirmi senedir bu meselelerle ilgili hiçbir beklentisi olmadan uğraşması için deli olması lazım zaten.

➤ **Aslında sorum sadece *Yeraltı* filmi içindi.**

Bir açıdan bakıldığında bütün filmler için söyleyebiliriz bunu. Daha açık söyleyeyim o zaman. Doğruyu gösterme meselesi çok karışık bir mesele. Ben zaten gerçeği de göstermiyorum, gösteremem de zaten. Ben sadece gerçeği duyumsatmaya çalışıyorum. Hem bir film yapacaksın hem

soruları ve kuşkuluları ön plâna çıkarmaya çalışacaksın hem de açık şeyler söylemekten, didaktik olmaktan imtina edeceksin. Çünkü bunlar bir sanat yapıtının vicdanını ve ruhunu zedeleyen, sanat yapmayı gereksizleştiren bir durum.

➤ **Biraz tartışmak istediğimiz, filmlerdeki muhalif hava. Siz bireyleşmeyi bir muhalefet olarak görüyorsunuz, kolektivizme karşı şüphenize de katılıyorum, orada bir sıkıntı yok. Ama Muharrem'in içsel durumu nasıl muhalefet yaratabilir ki?**

Ben o cümleyi hiçbir zaman kullanmadım. Ben muhalefet yapmıyorum.

➤ **İki kere iki dört yerine, iki kere iki beş diyorsunuz. Düzene yönelik bir muhalefet yok mu *Yeraltı*'nda?**

Bu her şeyden önce bir tür düzen eleştirisidir. Ama düzen eleştirisidir derken, mesela muhaliflerin de eleştirisi anlamına gelir. Muhaliflerin de içinde olduğu... İki kere iki dört değil de beş meselesine ben biraz buradan bakıyorum. Nietzsche ya da Dostoyevski'ye yakınlık hissettiğim yan daha çok bu. Orada muhalefet meselesi işin içinde girdiğinde konu biraz çetrefilleşiyor. Çünkü benim buna yüklediğim anlam biraz karışık. Anlaşılacak derecede basit bir film bence *Yeraltı*. Ama filmi okumaya gelince, mesele böyle bir hâl alıyor. Şimdi muhalefet falan boş verin, insanın tanımına dair gördüğüm başka bir şey var. Biraz önce konuştuğumuz yer; bana bir memur, bir işçi sunuyor düzen...

➤ Ama siz düz bir memur göstermiyorsunuz ki, o zaman düz bir memur gösterirdiniz. Sonuçta kurgulanmış memuru eleştiriyorsunuz. Eleştiri de mi demeyelim?

Ben şimdi Muharrem'in düz bir memur olduğunu iddia etsem sana.

➤ Tamam, kabul ederim.

Ben yüzlerce adam ile delillendirebilirim sana bunu. Orada işte senin gerçeğe kurduğun ilişki ile benim gerçeğe kurduğum ilişkiye gelir konu. Çünkü ben biraz önce dediğim gibi, insanın gösterdikleriyle, söyledikleriyle değil sakladıklarıyla insan olduğu düşüncesi üzerine film yapıyorum. Mesela bir köye ya da kasabaya uzaktan bakarız ve ne kadar şirindir deriz. Biraz içerisine girdiğin zaman her yer bir gayya kuyusudur. Benim anlatmaya çalıştığım şey bu: Hiçbir şey görüldüğü gibi değildir. Bunu Amerikan filmlerindeki paranoid bir mesele olarak söylemiyorum. Üstelik iyi bir şeydir bu. Ben mesela insanların geceleri vahşi, çok kötü şeyler yaşayıp, büyük günahlar işleyip, gündüz yine normal olmaya çalışmalarını, gündüz iyi insanmış gibi gözükmeye çalışmalarını iyi bulan biriyim. Buna ikiyüzlülük bile demiyorum. Ama görüntünün, artık böyle ideolojik bile olmaktan çıkıp büyük bir yanılsama haline gelmesiyle, gerçeğin her geçen gün büsbütün dışlanan, yok sayılan bir şey haline gelmesiyle ilgili bir derdim var. Muharrem de bu derdin bir sonucu.

➤ İnsanın sakladıklarının da kurgunun bir parçası olmadığını nereden biliyoruz?

Bilmiyoruz. Muhtemelen öyledir ama o başka bir şey. Mesela benim devrimlere dair duyduğum inançsızlığın nedenidir bu. Çünkü bir ülkede bir devrim olur, devrimci gözükken şey bir süre sonra bir önceki iktidarın yerini alır. Zaten duyumsatmaya çalıştığım fitrat işte bu.

➤ Görüntünün ardında saklı bir Muharrem var ama o Muharrem'in de sahici olduğunu nereden biliyoruz?

Ben Muharrem'e bir sahicilik iddiasında bulunmadım. Öyle bir kriterim de yok. Ben zaten hiçbir filmimde kahramanlar, iyiler-kötüler diye ayırmam karakterleri. Bir de ben bir şeyleri cevaplamıyorum gerçekten.

➤ Eşeliyorsunuz sürekli...

Sorular soruyorum ve bunu yaparken de en insani hakkımı kullanıyorum. Ben de böyle bir insanım, benim kafam da böyle çalışıyor. Filmlerim ikiye bölüyor insanları. Bazılarında benlik durumları yüzünden inandırıcı olmadığı hissi, böyle olur mu duygusu geliştiriyor ya da bunu kabul edersek bunun ucu nereye gider duygusu... Ama aynı zamanda da sokağa çıktığında, kendi hayatında karşılaştığında evet diyorsun. Muharrem de aynı şekilde ikiye bölüyor insanları. Eskiden sıkılıyordum bu durumdan, kızılıyordum hatta, kimse beni anlamıyor diyordum. Ama giderek bunu daha çok önemsemeye başladım. Bu izahı zor bir şey... Zaten bu benim sinemada-

ki iddiam. Yoksa ben niye 12 Eylül filmi çekmiyorum çünkü benim için izahı kolay bir şey bu. Hâlbuki beni korkutan anladığım şey değil, belirsizlik. Ben insanlara eğlence ya da mesajlar vaat etmiyorum, muğlaklık vaat ediyorum. Çünkü bu izahsızlığı ben en mutlu olduğum zamanlarda da yaşıyorum. Ben mutlu bir adamım, iyilik duygusunun egemen olduğu, inanılmaz yaşam sevinci olan bir adamım ama bu işin bir yanı. Bir taraftan o izahsızlık, kendi kendime kaldığımda sürekli aklımda olan bir şey. Çünkü izah etmek için genel olana, verili olana, öğretili olana ve egemen olana teveccüh göstermek durumundasın. O yetmediği zaman işte bu izahsızlık ve belirsizlik duygusundan ötürü, karanlık bile olsa, burada bir şeyler yapmayı daha ahlâki buluyorsun.

➤ **Yeraltı'nda da diğer filmlerinizde de sürekli kendi üstüne kapanan bir anlatım var. Bu anlatım kendi içinde ne kadar çeşitlenmeye müsait? Bunu sizin genel filmografiniz için de sormak istiyorum. Çünkü filmlerinizi bir yerde de tefekkür süreciniz, sizi nereden nereye taşıyorlar?**

Çok doğru bir soru bu. Ama şu çok net, benim hiçbir zaman böyle bir amacım, nereye, kim gibi açık sorularım ve dolayısıyla da açık cevaplarım olamıyor. Çok yenildiğimi, çok yorulduğumu hissettiğim zaman, artık dur dediğimde kendi kendime sordüğüm dertler bunlar. Ama bu bir yanıyla da vicdan haline geldi. Öyle bir şey yok, yani bu bir yere gitmez.

➤ **Yani kendi içinde döner durur.**

Evet, bu kendi içinde döner durur, dediğin gibi. Gitmek gibi bir amaç belirlediğimde, o zaman ben bu filmin sonunu şöyle bitirmem lazım. Mesela Muharrem o kadına ağlar, sonra o ani kötücüllük yerine, iyi bir şey yapma namzedi haline gelir. Sokağa çıkar, evi temizlemeye kalkar.

➤ **Böyle bir şey beklemiyoruz sizden. Şok oluruz herhalde.**

Böyle bir şey gerektirirdi. O zaman filmlerin hiçbiri olmazdı. *Kader*'in sonu o zaman öyle bitmez. Aksi takdirde ideolojik dilin bir parçası haline gelmeye başlardı. Yani Lermontov'un "tatlı yediğiniz yeter, mideniz bozuldu, biraz da acı yeme zamanı", diyerek *Çağımızın Bir Kahramanı*'ni yazma refleksini taşıması gibi bir şey bu.

➤ **Dostoyevski ile bu kadar hemhal olmanız muhakkak eserlerinizi zenginleştiriyor fakat bu kadar etkisi altında olmanın ifadenizi sınırlandırdığını da düşünüyor musunuz hiç?**

Sınırladığı gibi göründüğünü biliyorum. Ama beni sınırlayamaz. Aksine beni beslediği için böyle bir ilişki var. Ama bunun böyle ya da daha kötü, daha farklı şekillerde göründüğünü görebiliyorum. Bu benimle de çok ilgili değil. Çok net hatırlıyorum ki ben çocukluğumda da bu temalarla ilgiliydim. Hayata belki sezgileriyle de olsa böyle bakan biriydim. Gösterilenin arkasında başka bir şey arardım. Mesela ilk acıyı fark ettiğim an, bana top

alınmadığı ya da babam beni dövdüğü için değildi. Her gün hortumla dayak yerdim ama hiç acı çekmezdim. Canım acırdı da ruhum acımazdı. Bir gün sıcak bir yaz tatilinde okula gittim. Bomboş okul, iki tane çocuk bahçede top oynuyor; güneş, ter... Neden bilmiyorum ben ilk acıyla o gün orada, hiçbir neden yokken tanıştım. Böyle bir insan olduğum için bir gün tesadüfen Dostoyevski'yle karşılaştığımda sahiplenmeye başladım. Ama bu Dostoyevski yüzünden olmadı tam olarak, ben öyle bir çocuk olduğum için oldu. Ben binlerce yazı okudum. Mesela Balzac'tan da çok etkilendim ama Dostoyevski'ninki farklı oldu. O güne kadar belki anlatamadığım, kendime göre bile dillendiremediğim şeyleri anlatmamın faydası oldu ve bana bir ufuk açtı.

▶ **Aslında hiç Dostoyevski'ye atıf yapmadan da yapabiliirdiniz.**

Çok kolay yapardım.

▶ **Yapıyorsunuz da.**

Yapıyorum zaten. Şu kadarını söyleyeyim: Ben *Yeraltı*'nı kimseye hiçbir şey söylemeseydim, ismini de başka bir şey koysaydım, hiç Dostoyevski'yi dillendirmeseydim, kim bana bir şey diyebilirdi ki?

▶ **Engin Günaydın ilk başında aklınızda mıydı?**

Değildi. *Bekleme Odası* kaynaklı olduğu için her aşamada senaryo, karakter ve öyküler sürekli değişti. Dolayısıyla kimin olabileceği konusuna girmek bayağı bir angajman

olurdu. O yüzden hiç girmedim ona. Zaten ben hiçbir dönemde bunu yapmıyorum. Teknik anlamda son ana kadar o olanağı kullanıyorum ki her an daha iyi bir seçenek olabilir diye. Ama Engin aklıma geldiği zaman da hiçbir tereddüt etmeden direkt yakıştırdım ona. İyi iki de olmuş, benim filmlerim oyuncularla ilişkiler açısından çok kolay geçmiyor. Artık hayatım boyunca hem insan hem de oyuncu olarak benim için çok önemi insanlardan biri.

▶ **Daha önceki filmlere göre burada oyuncu-yönetmen ilişkisi farklı mıydı?**

Evet. Biz daha önce *Yazgı*'da çalıştık. Onun da benim de tam anlayamadığımız bir şekilde, biraz da talihsiz bir şekilde oldu. Sonucu iyi oldu aslında, ben çok beğeniyorum orada da. Onun olabilirliği duygusu çok iyi geldi. Sonraki ilk görüşmemizde edindiğim duygu çok iyiydi. Ama asıl iyi şeyleri belli zorlukları aştıktan sonra bulduk. Onu bu kadar sevmeme neden olan şeylerden bir tanesi de o zorlukları aşabilme gücü göstermesi. Oyuncuların şöyle bir masumiyeti vardır, buna klâsik anlamda masumiyet demiyorum, iyi oyunculuk-kötü oyunculuk meselesi bence ikinci, üçüncü plândaki bir şeydir. Oyuncunun iyi mi, kötü mü olduğunu en fazla yeterli emek vererek yazdığınız bir tekst, setteki hazırlığınız, set öncesi hazırlığınız, neyin peşinde olduğunuz meselesi belirler. Oyuncuya kötü bir tekst verip, dünyanın en iyi oyununu oynatamazsınız. Sinema bunun örnekleriyle dolu.

ZAMAN ESKİ FİLMLERE NAZİK DAVRANMADI

CANAN BALAN

Nisan 2001

Sinema tarihçisi ve arşivci Paolo Cherchi Usai'nin *Sinemanın Ölümü: Tarih, Kültürel Hafıza ve Dijital Karanlık Çağ* isimli kitabı Britanya Film Enstitüsü tarafından yayınlandı.¹

2007

Film düşünürü ve akademisyeni David Rodowick selüloidin kaybı ve sinema üretiminin tamamen dijitalleşmesinin olası etkileri hakkında *Filmin Sanal Hayatı* adlı kitabını yayınladı.²

1 Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*. London: BFI, 2001.

2 David Rodowick, *The Virtual Life of Film*. Cambridge, Harvard University Press, 2007.

Kasım 2011

Film eleştirmeni Roger Ebert "Filmin Ani Ölümü" başlıklı blog yazısını yazdı ve bu yazı internette defalarca paylaşıldı.³

Şubat 2012

Oscar törenlerinin ev sahipliğini yapan eski Kodak Tiyatrosu'nun ana sponsoru Eastman Kodak iflası nedeniyle bu yılki törenin finansmanını yapamadı.⁴

8 Mart 2012

Ben bunları tek tek not ederken, aldığım e-mail duyurusuna göre Dina Lordanova ve Stuart Cunningham'ın editörlüğünü yaptığı sinemanın online serüveni hakkındaki *Digital Disruption: Cinema Moves Online* kitabı yeni basılmış.

3 http://blogs.suntimes.com/ebert/2011/11/the_sudden_death_of_film.html

4 <http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-17059228>



Sinemanın temel hammaddesinin yani “film”in kaybı hakkında yazılıp çizilmiş bloglar, makaleler ve kitapların listesi çok daha fazla uzatılabilir tabii. 2010 senesinden bu yana, film kamerasının üretimini durduran firmaların ve 35 mm film projektöründen vazgeçen sinema salonlarının sayısı artmış durumda. Bu sene Amerika’da dijital gösterim yapan salon miktarının 35 mm gösterenlerden daha fazla olduğu tahmin ediliyor. Türkiye’de de eski sinema salonlarını kırpıp yıldız yapma merakı malum...

Oscar adaylarına ve ödülleri alanlara şöyle bir baktığımızda ironik ama anlaşılır bir şekilde film arşivi hakkındaki *Hugo*’nun

Oscar alan ya da aday olan filmlerin önemli bir kısmının kişisel tarihteki bir kayıp ya da doğrudan doğruya sinemanın kendi tarihinden bir kaybı konu edinmesi tesadüf olmasa gerek.

(2011) 3D dijital, *Ejderha Dövmeli Kız*’ın (*The Girl with the Dragon Tattoo*, 2011) dijital, *Hayat Ağacı*’nın (*The Tree of Life*, 2011) kısmen dijital kısmen peliküle çekildiğini, Woody Allen’in ise ilk kez *Paris’te Gece Yarısı*’nda (*Midnight in Paris*, 2011) dijitalize edilmiş “film” kullandığını görü-



Hugo, 2011

yoruz. Bu koşullar altında Oscar alan ya da aday olan filmlerin önemli bir kısmının kişisel tarihteki bir kayıp ya da doğrudan doğruya sinemanın kendi tarihinden bir kaybı konu edinmesi tesadüf olmasa gerek. Walter Benjamin'in tarih meleği gibi bu filmler de yepyeni bir teknolojinin getirdiği dönüşüm ve yıkımın etkisiyle bir yandan geleceğe doğru neredeyse önlenemez bir güçle giderken diğer yandan da başları geriye dönük geçmişi seyrediyor ve seyrettiriyorlar. Şu durumda bu filmlerin sadece hikâyeleriyle değil, hikâyeye anlatım tarzlarıyla da bir tür simültane zaman farkındalığına (geçmiş ve şu anın bir aradalığına) dayanan seyir deneyimleri önermeleri şaşırtıcı değil. Beni en cezbedenler ise hem direkt sinemanın ve seyircisinin geçmişine hem seyirin şu anına paralel

bir şekilde dikkat çeken *Artist* (*The Artist*, 2011) ve *Hugo* filmleri. Her iki film de 1920'lerin ikinci yarısında geçse de, *Hugo* sinemanın erken dönemine, Türkçeye "cazibe sineması" diye çevirmeyi tercih ettiğim "the cinema of attractions" dönemine (yaklaşık olarak 1894-1907 arası); *Artist* ise sessiz sinemanın sonu, klâsik Hollywood anlatı sinemasının erken dönemi olarak düşünebileceğimiz periyoda (1920'lerin sonu) referans veriyor ve bu dönemlerin birbirinden çok farklı gösterim ve anlatım tarzlarını benimsiyor.

Hugo'da seyirciyi, yönetmeni, oyuncuyu, erken dönem hileli sinemayı ("trick films" in kötü bir çevirisi) ve sinema tarihçisini arka arkaya ya da yan yana seyrediyoruz. Hatta birkaç yerde film arşivini

de seyrettiğimizi söyleyebiliriz, örneğin Méliès'nin kristal stüdyosunda gördüğümüz 3D ıstakozlar Scorsese'ye Méliès'nin filmlerinin kopyalarını temin eden Lobster Films'e (ıstakoz, "lobster"ın Türkçesi) selam gönderiyor. Şöyle de önemli bir nokta var ki Hugo'da da kısmen gördüğümüz *Aya Seyahat*'in (*Le Voyage dans la Lune*, 1902) renklendirilmiş kopyası daha çok yeni keşfedildi. Lobster Films tarafından restore edilen filme Air isimli müzik grubu da yeni bir şarkı besteledi. Bu yeni keşif de Brian Selznick'in romanı gibi filme ilham ve motivasyon vermiş olabilir tabii.⁵ Sinema tarihine referanslı karşılaşmalar geri dönecek olursak, *Hugo* bu karşılaşmaların atraksiyonlu öykülerinin art arda getirilmesinden oluşuyor adeta. Klâsik anlatı sinemasına egemen olan ve bir krizin çözülüşüne doğru ilerleyen çizgiye *Hugo*'da pek çok geri dönüşler, çıkarıldığı takdirde hikâyede pek bir kayıp yaratmayacak "atraksiyon"lu sekanslar katıldığını görüyoruz. Bu atraksiyonların her biri 1908 öncesi Avrupa ve Amerikan filmlerine benziyor. Hayvanların yaptığı cambazlıklar, tren kazaları, bedenindeki aksaklıkla komedi unsuru olan polis, romantik çiçekçi kız ve öksüz çocuğun dramı gibi un-

5 Yeri gelmişken Selznick'in yeni romanı *Wonderstruck*'tan da bahsetmeden olmaz. 1920'lerde yaşayan ve dönemin film yıldızlarının hayranı olan bir kız ile 1970'lerde yaşayan bir çocuğun dostluklarını konu edinen romanın 1920'lerde geçen kısmı sözsüz -tamamen resimlerle- anlatılıyor. Bunun da sinemaya uyarlanacağından neredeyse eminiz tabii...

Her iki film de 1920'lerin ikinci yarısında geçse de, Hugo sinemanın erken dönemine Artist ise sessiz sinemanın sonu, klâsik Hollywood anlatı sinemasının erken dönemi olarak düşünebileceğimiz periyoda referans veriyor ve bu dönemlerin birbirinden çok farklı gösterim ve anlatım tarzlarını benimsiyor.

surlar örneğin Keystone, Bioscope ya da Pathé'nin 1900'lerin başlarındaki filmlerine çok benziyor. *Hugo*'nun çok cümbüslü, renkli ve neredeyse bir roller coaster'dan çekilmiş izlenimi veren açılışının ardından gelen sekansların hemen her birinde Harold Lloyd'un *Safety Last!* (1923) filminden, Fritz Lang'ın *Metropolis*'ine (1927) ya da Charlie Chaplin'in *Modern Times*'ına (1936) kadar ikonlaşmış sessiz film mizansenlerine rastlamak mümkün. Her ne kadar sinema tarihine referanslar vermeyi çok sevse de filmin tarihi manipüle ettiğini de not etmek gerekiyor. Sessiz sinema seyircisi fantastik filmlerden hiçbir zaman vazgeçmedi (örneğin vazgeçmiş olsaydı o kadar iş yapmış olan *Frankenstein*'lar, *Alice Harikalar Diyarında*'lar, *Metropolis*'ler, *Homunculus*'lar yapılmazdı).

Artist filmi hakkında sessiz sinemayı birbir taklit ettiği şeklinde İngilizce'de de Türkçe'de de bazı eleştiri yazıları çıktı. Bu yazılara ilişkin öncelikle "sessiz sinema es-

Artist ve Hugo'nun asıl ortak noktasının ikisinin de nostaljik birer pastişten öte sinemanın büyük bir kaybına uğurlama şeklinde okunabilir olmaları. Artist ve Hugo'nun geçmişi canlandırmalarında farklı estetik ve politik kaygılar olduğunun da hakkını teslim etmek lazım.

tetiği” gibi bütünlüklü ya da homojen bir kavramsallaştırma yapmanın imkânsızlığını hatırlamanın önemli olduğunu düşünüyorum bu noktada. Otuz seneden uzun bir dönem içerisinde teknolojiyle organik bağları aşikâr olan bir formun estetik pratiklerinin sabitliğini varsaymak anakronistik bir önyargı olacaktır yalnızca. *Hugo* nasıl erken dönem sinema pratiklerini az çok benimsemiş görünüyorsa, *Artist* de 1920'lerin sonları ve 30'ların başlarına ait bir dönemi andırıyor. Tabii aslında “sessiz”liğini ve 20'lerin filmlerine olan referanslarını göz ardı edersek daha geç bir dönemi, örneğin 1940'ları çağrıştırdığını söylemek bile mümkün olabilir.⁶ *Artist*'i

6 Nitekim *The New Yorker*'da çıkan bir eleştiri yazısında tam da bu 1940'lar benzetmesi yapılıyor. Bkz. David Denby, “The Artists: Notes on a Style of Acting.”
http://www.newyorker.com/arts/critics/atlarge/2012/02/27/120227crat_atlarge_denby?fb_ref=social_fblike&fb_source=profile_multiline

seyrederken kendi kendime ne kadar rasyonel bir hikâye anlatımı var dediğimi çok net hatırlıyorum. Hikâye anlatımının rasyonelliğinden kastım, Méliès'nin de dâhil olduğu kendine referanslı cazibe sinemasından farkı -ki aslında kısmen *Artist*'te de mevcut bunun izleri. *Artist*'te zamanın rasyonel kullanımı ve hikâye anlatımına sadık kalma açısından başka tür bir “modernlik” de söz konusu. Yoksa anlatı sineması öncesi ya da (avant-garde gibi) anlatı dışı, teşhirci sözlerin söyleyebileceğinden daha fazlasını gösterme tavrı *Artist* için geçerli değil. Onun asıl derdi sanki bir handikapı varmış da (dilsizlik gibi) bu handikapla başkası (seyirci ya da eleştirmenler) değil kendisi dalga geçmekmiş gibi duruyor yer yer. Bir zamanlar televizyonlarda Metin Şentürk acımasızca körlüğüyle dalga geçer dururdu, *Artist* de konuşmamasıyla bu şekilde dalga geçiyor sanki. Bu tür bir eksikliği kapatma çabası *Artist*'in aslında konuşan bir sinemanın içinden çıkmasıyla alakalı tabii. Yoksa 1930'lar öncesi bir sinemada az evvel bahsettiğim gibi kendinden gurur duyan bir teşhir merakı söz konusu. Oyuncuların bedenleriyle kendilerini anlatırken histeriden, bütün bedene hâkim olan sinir krizlerine ve korku ya da ihtiras anlarına kadar ortaya çıkan bedensel temasaları, bedeni tahakküm altına almaya çalışan ya da bedenin kendilerini ustaca kullandığı makineleri, yorulmadan birbirini kovalayıp kaçan suçlu ve yasa koyucuları uzun uzun seyretmeye, klâsik Hollywood anlatı sine-

ması seyircisinin tahammülü yok. *Artist* ise sessiz film referanslarında⁷ ve dilsizliğinde her ne kadar cüretkâr davransa da çoğunluğu belirli bir teknolojik fazlalığa sahip bir sinemanın seyircisine hitap etmeyi amaçlıyor. Bu amacında başarılı olduğu en azından Oscar töreni dâhilinde söylenebilir sanıyorum. Bunun dışında *Artist* basit bir nostaljinin ötesine de gidiyor: İşitmenin zihni yormadığı, hatta görmeye zihinde yer açtığı bir deneyimin değerini az çok gösterebildiği için.

Artist ve *Hugo*'nun asıl ortak noktasının ikisinin de nostaljik birer pastışten öte sinemanın büyük bir kaybına uğurlama şeklinde okunabilir olmaları diye düşünüyorum. *Hugo*'da peliküle ağıt Méliès'nin filmlerinde bedenleşirken *Artist*'in genelinde konuşamamanın sıkıntısı şeklinde kendisini gösteriyor, tabii Rudolf Valentine ve Douglas Fairbanks kırması ana karakterin kendi filmlerini yakarak bir tür intihara yeltendiği sahnede iyice bariz hale geliyor. Her iki film de yeni bir teknolojinin eskisinin yerini almasının yarattığı bir tür zaman farkındalığına sahip. Değişimin yarattığı en belirgin farkındalıklardan biri de zamanın akış hızıyla ilgili oluyor ki her iki film de hem anlatılarında hem anlatım ve gösterim biçimlerinde bunu

7 Bu referanslara tek tek girmeye bu yazıda maalesef yer yok ancak suradan bakılabilir <http://www.indiewire.com/article/the-artist-director-michel-hazanavicius-on-the-films-that-inspired-him>

seyircide yaratmayı başarıyorlar. Bu filmlerin Türkçe'de eleştirel alımlanışı genelde ticaret eksenli bir tür nostalji şeklinde oldu. Sinemanın ticaretle tabiatı itibariyle organik olan yakın ilişkisine burada girmek kelimenin her iki anlamıyla da yersiz olacaktır. Yalnız bu alımlamanın kendi içerisinde haklı ancak bu iki filmle direkt alakası olmayan bir sebebi olduğunu ve bu sebepten bahsetmenin önemli olduğunu düşünüyorum. Nostaljik unsurlara sahip bir pastışten bugün şehrin temaşa hayatında bir tür dayatma halini alışması ve bu büyük değişim karşısında değişime maruz kalanların rızalarının alınmadığı bir ruh halinin yarattığı isyanın bu iki filme bir şekilde projekte edildiğini düşünüyorum. Ancak, şehrin sinemasal seyir tarihinde önemli rolü olan sinema salonlarının yıkılıp kitsch birtakım alışveriş merkezlerinin tepelerinde yeniden inşası ile *Artist* ve *Hugo*'nun geçmişi canlandırmalarında farklı estetik ve politik kaygılar olduğunun da hakkını teslim etmek lazım. Zamanı unutturan değil tam tersi sürekli hatırlatan bir üslubun (Valentine'in ilk ara yazısında "Konuşmayacağım" deyişi ya da sinema tarihçisinin, Méliès'nin ve oyuncusunun filmlerini beraber seyredişleri gibi) seyirciyi seyir anında tutarken kendi tarihine verdiği referanslarla da geçmişe yolculuk ettirmesinde beğensek de beğenmesek de bir yenilik var. Eğer İstanbullular *Artist*'i ya da *Hugo*'yu Emek Sineması'nda seyredebilse her iki filmde de kuşkusuz başka bir deneyimle çıkacaklardı.

ANGELOPOULOS'UN YOLCULUĞU

HİLAL TURAN

“Tanrının yarattığı ilk şey, yolculuktur; bunu şüphe takip eder ve sıla hasreti”

Yorgos Seferis

Yaşayan son modernist sinemacı, Yunan sineması denince akla gelen ilk isim Theo Angelopoulos'u Ocak ayında geçirdiği bir kaza sonucunda ebediyete uğurladık. Filmlerinin her sahnesine kendi sinemasal imzasını atmayı başaran Angelopoulos, “auteur” tanımlamasını en fazla hak eden yönetmenlerden biriydi kuşkusuz.

İki büyük dünya savaşının yaşandığı, Eric Hobsbawn'ın “Aşırılıklar Çağı” olarak tanımladığı yirminci yüzyılda siyasi karışıklıklar, diktatörlükler, iç savaşlar, göçler ve sürgünlerle en çok sarsılan ülkelerden birinde dünyaya geldi Angelopoulos. Kendi kişisel tarihinin yanı sıra ülkesi

Yunanistan'ın hatta tüm Avrupa'nın tarihini sinemasına aksettirdi. Çalkantılı hayatının otobiyografik yansımalarını filmografisinde bulmak mümkündür bu nedenle. Tıpkı ilk filmi *Tatbikat (Anaparastasi, 1970)*'in açılış sahnesine ilham veren, bir gün sebepsiz şekilde tutuklanıp, sürgüne gönderilen; öldüğü sanılırken aniden ortaya çıkan babası gibi.

Angelopoulos'un sinemasal üslubuna Brechtienvari bir mesafe hâkimdir. Uzun plân sekanslar, ağır kaydırmalar ile sahne derinlik ve ayrıntı kazanır. Kurguyu kamera aracılığı ile yapan Angelopoulos, senaryolaştırdığı ölü zamanlarla birlikte sinemasal zamanla gerçek zamanı eşleştirir. Zaman elle tutulacak kadar somutlaşır onun filmlerinde. Mekân ise gerçeğin özel bir sunum biçimi değil; varlığın, belleğin bir parçasıdır.

Düğün ile cenaze, ölüm ve hayat yan yanadır “yabancılaştırma”yı esas alan

Angelopoulos filmlerinde. *Puslu Manzaralar* (*Topio stin omichli*, 1988)'da düğün sahnesine, karlar içerisinde can çekişen bir atın ölümü eşlik eder. Her filminde aynı isme sahip karakterlerle (Alexander, Eleni, Spyros) aslında mekânın ve zamanın silikleştiği, hikâyelerin sadece küçük nüanslarla farklılaştığı bir evren kurar. Tüm filmlerinin temelinde olansa bir gölgenin peşinde "insanoğlunun yolculuğu"dur. Bu gölge, kimi zaman sürgüne gönderilmiş bir sevgili, kimi zaman da çalışmak için Almanya'ya göç eden bir babadır. *Puslu Manzaralar*'da sislerin ardında görünen yalnız ağaç, *Zamanın Tozu* (*Skoni tou hronou*, 2009)'nda yerdeki melek figürünün ulaşmaya çalıştığı üçüncü kanat, *Ulis'in Bakışı* (*To vlemma tou Odyssea*, 1995)'nda yönetmenin peşinde olduğu Manaki Kardeşlerin masumiyetini yitirmemiş "ilk bakış"ı, aslında savaşlarla sınırlar arasında savrulan insanın hayata tekrar tutunmasını sağlayacak bir ütopya arayışının temsilidir. Ütopyalarını kaybetmiş bir dünyaya yakılan bir ağıttır Angelopoulos sineması... Bilhassa sosyalist rüyanın çöküşü *Ulis'in Bakışı*'nda dev bir Lenin heykelinin Tuna nehri üzerinde bir sala bağlı olarak çekildiği "cenaze töreni", *Zamanın Tozu*'nda ise ölümü ardından sokaklardan kaldırılan ve Sibiry'a da üzeri zamanın tozu ile örtülmeye mahkûm bırakılan Stalin heykelleriyle sembolize edilir. Angelopoulos için yirminci yüzyılın bir diğer düş kırıklığı da birleşik Avrupa idealinin çöküşüdür. Ne ekonomik ne de siyasal

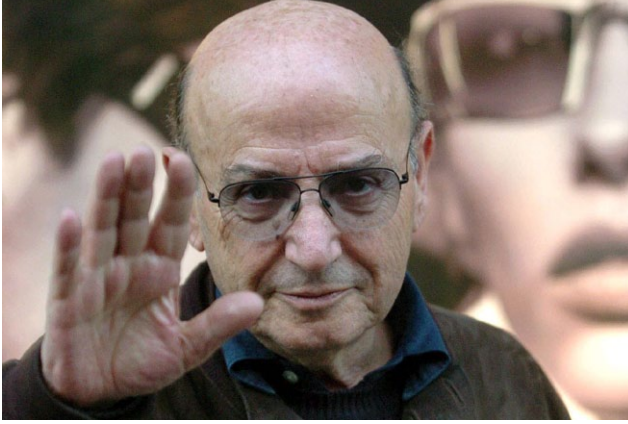


Filmlerinin her sahnesine kendi sinemasal imzasını atmaya başaran Angelopoulos, "auteur" tanımlamasını en fazla hak eden yönetmenlerden biriydi.

bir birlik olabilen, dolayısıyla da dünya siyaseti için bir alternatif oluşturamayan Avrupa idealinin çöküşü, tamamlayamadığı son yirminci yüzyıl üçlemesinde (*Ağlayan Çayır* [*To livadi pou dakryzei*, 2004], *Zamanın Tozu*) öne çıkar.

"Dünya, insanın sadece piyon olduğu bir satranç tahtasıdır."

Angelopoulos filmlerinde tarih ve mitler başroldedir. Karakterler, tarihin sert rüzgârları karşısında yaprak misali savrulan, dağılan sıradan insanlardır. Tarihi etkileyen, belirleyen değil, ona karşı direnmeye, hayata tutunmaya çalışan karakterler vardır onun filmlerinde. Yunan tragedyalarındaki, insan üzerinde türlü oyunlar oynayan zalim Olimpos tanrılarının yerini adeta



dokunulabilecek kadar somutlaşan “tarih” alır Angelopoulos sinemasında. *Kumpanya* (*O thiasos*, 1975) filminde siyasal olaylar nedeniyle sürekli kesilen, bir türlü tamamlanamayan tiyatro oyunu, tarih karşısında insanın çaresizliğini anlatır aslında.

Kolektif bir tarihsel belleğe ışık tutar Angelopoulos sineması. Bilinç akışı yöntemiyle insan belleğinin hızlı temposunu sinemasallaştırdığı filmografisinde zamanı aynı mekân içerisinde karıştırır. *Ulis’in Bakışı*’ndaki tek bir dans sahnesine üç farklı tarihsel dönemi sığdırır. Farklı tarihsel anların diyalektik sunumuyla sinemayı bir zaman ve mekân akordeonuna dönüştürür.

Yerel ve kültürel unsurları kendine has bir dille sinemalaştıran Angelopoulos’un filmlerinde tarihsel olaylar kadar Yunan mitolojisi de ilham kaynağıdır. Bugünün olayları Yunan efsanelerinden izler taşır. Özellikle Odysseus öyküsü ve Atrides efsanesi filmlerinin temel dramatik altyapısını oluşturur. *Ulis’in Bakışı* filminde yönetmen A.’nın yolculuğu sırasında karşılaştığı tüm kadınlarla Odysseus’un Ithaka’ya dönüş

Angelopoulos filmlerinde tarih ve mitler başrodedir. Karakterler, tarihin sert rüzgârları karşısında yaprak misali savrulan, dağılan sıradan insanlardır.

yolunda karşılaştığı kadınlara gönderme yapılmaktadır. Yönetmen A.’nın Manastır Müzesi’nde görevli kadının “Neden ağlıyorsun?” sorusuna “Seni sevemediğim için.” cevabıyla, Odysseus’un adasında mahkûm kaldığı ve Penelope’yi unutmadığı için bir türlü sevemediği Kalypso’yu hatırlarız. *Ağlayan Çayır*’da İç Savaş esnasında farklı cephelerde birbirleriyle savaşan kardeşlerse, Antigone Efsanesi’ndeki Thebai’de krallığı paylaşamayan Eteokles ile Polyneikes kardeşlerin birbirleriyle dövüşürken ölmelerine gönderme yapar.

“Tarih şimdi suskun.”

Angelopoulos filmlerinde 20. yüzyılın ve onun ürettiği politik olayların acımasızlığı karşısında insan tümüyle yalnızdır. Tam da tarihin yarattığı bu düş kırıklığı nedeniyle Angelopoulos “sessizlik” üçlemesini çeker. *Kitera’ya Yolculuk* (*Taxidi sta Kythira*, 1984), *Arcı* (*O melissokomos*, 1986) ve *Puslu Manzaralar*, tarihin, sevginin ve Tanrı’nın sessizliği karşısında insanın yalnızlığa mahkûm yazgısını anlatır. Ütopyalar insanların hayallerinden, Tanrı’nın eli ise insanın üzerinden çekilmiştir onun filmografisinde. *Puslu Manzaralar*’da denizden çıkan ve işaret parmağı kırılmış el heykeli, Michalengelo’nun

meşhur “Adem’in Yaratılışı” freskine gönderme yapmaktadır. Yirminci yüzyılda artık Tanrısal dokunuştan da mahrumdur insan.

“Eve varana kadar daha kaç sınır geçeceğiz?”

Leyleğin Geçiken Adımı

Sınırlar, Angelopoulos’un öncelikli temalarındandır. *Leyleğin Geçiken Adımı* (*To meteo-ro vima tou pelargou*, 1991), *Ulis’in Bakışı* ve *Sonsuzluk ve Bir Gün* (*Mia aionitita kai mia mera*, 1998) sınır üçlemesinde göç, mülteciler, sürgünler başroldedir. *Leyleğin Geçiken Adımı* filminde ayağının birini sınır çizgisi üzerinde kaldıran ve öteki tarafa koyduğu zaman vurulacağını söyleyen su-bay, *Sonsuzluk ve Bir Gün*’de Arnavutluk’ta sınır teli üzerinde donarak ölmüş insanların bedenleri sınırların anlamsızlığını vurgular.

Sınırlar kuşkusuz coğrafi anlamlarından daha ötedirler Angelopoulos için. O sınır kavramını insanın hayatındaki sınırlara kadar genişletir. *Sonsuzluk ve Bir Gün*’de hayat ile ölüm arasındaki sınırdaki bir şairin geçmiş ile yarın arasında salınmasını anlatır. Angelopoulos sinemasında sınırlar, insanın hep düşlediği “ev”e ulaşmak için bir araçtır aslında. Eve dönüş ise onun en önemli ütopyasıdır. İnsanın şahsında ev, onu biricik kılan kimliği ve varoluş nedenidir.

“Yaşadığımız çürüyen dünyaya belki de en son direniş formudur sinema.”

1970 yılında çektiği ilk filmi *Tatbikat* ile birlikte Yunan sinemasında tüm yerleşik

değerleri alt üst eden ve ölümüne kadar geçen sürede çektiği filmlerle sinema sanatına yeni bir ruh kazandıran Angelopoulos, filmografisinde meşalesini Avrupa’nın yirminci yüzyılına tutar. Burada puslu manzaralar, tozlanmış heykeller, yağmurlu ve karanlık gökler, cetvellerle çizilmiş sınırlarda ömrü geçen insanlardan başkası yoktur. Leibniz’in ifadesiyle, insan “geçmişin yükünü taşıyan ve geleceğe yönelen” bir varlıktır. Sinemasında insana dair tüm öyküleri tarihselleştiren Angelopoulos, geçmişin getirdiği tüm düş kırıklıklarına ve geleceğe ilişkin karamsarlığına rağmen, “insanlığa yeni bir kolektif rüyanın kapısını açacak anahtarın peşinde” sinemasal yolculuğunu ölene dek sürdürmüştür.

Onun geçmişe dönük karamsarlığını sinizm olarak değerlendirmek yanlış olacaktır. Zira geleceği inşa edenler, geçmişin yangınından arta kalanlara korkmadan bakabilenlerdir aynı zamanda. Filmlerinde tekrarlanan bir leitmotif olarak “kayıp baba”nın şahsında dünyayı daha güzelleştirecek bir düşüncenin ve insanın varoluşunu anlamlı kılacak bir nedenin peşine düşen Angelopoulos, aslında iç savaşta oğullarının cesetleri başında çılgın atan Eleni’nden çok *Kitera’ya Yolculuk*’un giriş sekansında Alman askerine vurup kaçan çocuktur.

Alıntılar: Dan Fainaru, *Theo Angelopoulos*, Agora Kitaplığı, 2006

31.

İSTANBUL FİLM FESTİVALİ'NDE ÖNE ÇIKANLAR

Bu yıl 31. kez düzenlenecek olan İstanbul Film Festivali, 31 Mart-15 Nisan tarihleri arasında her sene olduğu gibi birbirinden iddialı filmlere de ev sahipliği yapmaya hazırlanıyor. Yıl içindeki festivallerde ilgi gören yapımları bünyesinde barındıran festivale, bizler de kısa bir bakış atarak öne çıkan filmleri hatırlatmak istedik.

Rodrigo Garcia'nın on dokuzuncu yüzyıl İrlanda'sında bekâr olarak hayatta kalmaya çalışan bir kadının dünyasını anlattığı dönem filmi *Albert Nobbs*, özellikle başrolündeki Glenn Close'un performansı ile festi-

vallerde övgü toplamıştı. Oscar'a da aday olan *Close*, filmde erkek kılığına girerek yaşamaya çalışan bir kadını canlandırıyor. *Kırmızı Sokak* ve *Akvaryum* filmleriyle rüştünü ispatlayan ve yeni dönemin en başarılı kadın yönetmenlerinden olan Andrea Arnold, *Uğultulu Tepeler*'de Emily Bronte'nin meşhur klâsliğini kendine özgü bir şekilde yorumluyor. Arnold'un insan doğasını titizlikle inceleyen ve karakterlerini çepeçevre kuşatarak, onları bütünlüklü bir şekilde beyazperdeye yansıtan kamerasının Bronte'nin herkesçe bilinen eserine neler kattığı büyük bir merak konusu.

İranlı muhalif yönetmenlerden Muhammed Resulof'un geçtiğimiz yıl Cannes Film Festivali'nde Belirli Bir Bakış bölümünde "En İyi Yönetmen" ödülünü kazanan filmi *Hoşça Kal*, yönetmenin kendi kişisel hikâyesiyle de paralellikler taşıyor. Film, Tahran'da kalan ve ülkeden ayrılmak için vize almaya çalışan genç bir avukatın yaşadıklarını merkezine alıyor. Şu an hapiste olan ve film çekmesi yasaklanan Cafer Panahi'nin izinden giden Resulof'un filmi kuşkusuz festivalin en dikkat çekici filmlerden biri olmaya aday.

Persepolis'le dikkatleri üzerine toplayan Marjane Satrapi ve Vincent Paronnaud ikilisinin yeni filmleri *Azrail'i Beklerken*, Cannes'da fantastik olduğu kadar da hüznü bir aşk hikâyesi olarak yorumlanmıştı. Bu yılın en fazla festival dolaşan filmlerinin başında gelen yapım, Satrapi'nin olağanüstü hayal gücünü ve kendine has mizah anlayışını sevenlerin kaçırmaması gereken bir çalışma.

Dünya sinemasının yaşayan en büyük yönetmenlerinden Alexander Sokurov'un geçtiğimiz yıl Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan ödülüne uzanan son filmi *Faust*'un, Goethe'nin klâsîğinden çok Christopher Marlowe'un yazdığı ilk *Doktor Faustus*'la benzerlikler taşıdığı söyleniyor. Aynı zamanda film, yönetmenin "İktidarın Ayartıcı Etkileri" serisinin de son halkası. (Serinin ilk üç filmi; 1999 gösterimli *Moloch*'da Adolf Hitler, 2001'de *Taurus*'da Vladimir Lenin, 2005'de *Solntse*'de Japon İmparator Hirohito'yu merkezine almıştı.)

Köpekdişi filmiyle Avrupa'da gelecek vaat eden yönetmenler arasına giren Yunanlı Yorgos Lanthimos yeni filmi *Alpler*'le yine izleyenleri şaşırtacağına benziyor. Bir hemşire, bir sağlık görevlisi, bir jimnastikçi ve onun koçu toplanır ve kendilerine yeni bir işkolu geliştirirler: Ölen insanların yerlerin geçerek, ölenlerin yakınlarına geçici bir süreliğine hizmet vermeye başlarlar. Venedik'te "En İyi Senaryo" ödülünü kazanan *Alpler*, gelecekte ismini çok daha fazla duyacağımız bir yönetmenin gelişimine yakından tanıklık etmek için iyi bir fırsat.

Bu yıl Türkiye Sineması da oldukça ilginç filmlerle festivalde yabancı filmler kadar ilgi göreceğe benziyor. Zeki Demirkubuz'un Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* eserinden uyarladığı *Yeraltı*, *İki Dil Bir Bavul* filmi'nin yönetmenlerinden Orhan Eskiköy'ün prömiyerini Rotterdam'da yapan yeni filmi *Babamın Sesi*, Berlin Film Festivali'nde "En İyi İlk Film Özel Mansiyon Ödülü"nü kazanan *Tepenin Ardı*, Reis Çelik'in "Generation" bölümünde gösterilen ve ödül kazanan filmi *Lal Gece*, Sundance'da prömiyerini yapan ve "Jüri Özel Ödülü"nü kazanan, gösterildiği festivallerde övgüye değer bulunan *Can*, Antalya Film Festivali'nde "En İyi Yönetmen" ve "En İyi Kadın Oyuncu" ödülleri kazanan *Geriyeye Kalan* filmleri bölümün öne çıkan filmlerinden.

31. İstanbul Film Festivali'nden Alternatif Film Önerileri

Film festivallerinde her zaman kaçırılmaması gereken önemli filmler vardır. Büyük yönet-

menlerin yeni filmleri, büyük festivallerde ödül kazanmış filmler ve belli grupların ve yönetmenlerin desteklediği yapımlar genel olarak seçkilerde her zaman öne çıkar. Buna karşılık, festivalleri takip edenler “önceden garantili” bu tür yapımların yanı sıra “keşfe yönelik” yenilikçi, farklı ve tabiri caizse “mayınlı bölge” filmlerini izlemek ister. Bizler de 31. İstanbul Film Festivali programından öne çıkanların yanında bir de keşifçilere yönelik filmlerden bir derleme yaptık.

Uluslararası Yarışma bölümünde Yeni İran Sineması’ndan *Cut*, filmini desteklemek için yakuzalardan borç alan sonrasında da öldürülen kardeşinin acısını sinema yaparak gidermeye çalışan bir karakterin hikâyesini anlatıyor. Sert bir hikâyesi olmasına rağmen, sade ve özdeşleşmeye olanak sağlamayan bir dille beyazperdeye aktarılan yapım, sinemanın sağaltıcı yanını göstermesi açısından dikkate değer.

İrlandalı Ian FitzGibbon festival çevrelerinin tanıdığı yönetmenlerden. 2009’da *Bu Filmde Ben Varım* isimli yapımla Altın Lale ödülünü de kazanmıştı. Fakat FitzGibbon’ın filmleri genelde seyircileri ikiye bölen bir yapıya sahip: Sevenlerin yanında yönetmeni sıkıcı bulanların da eksik olmadığını hatırlatmakta fayda var. Yönetmenin yeni filmi *Süper Kahramanın Ölümü* de FitzGibbon’ın İrlanda’ya özgü şaşırtıcı mizahıyla kuşattığı, deneysel ve modern bir aşk hikâyesi. Klâsik bir hikâyenin nasıl farklı bir şekilde anlatılabileceğini deneyimlemek için görülebilir.

Yeni Türkiye Sineması bölümünde gösterilen *Öngörüye Ağıt*, çevresindeki gerçekliği sorgulamaya çalışan sinema tutkunu bir yönetmenin, kamerasını gözü gibi kullanarak yaşadığı çevrenin ahlâkı, kuralları ve kuralsızlığını irdelerken toplumsal şizofreninin katmanlarıyla karşılaşmasını beyazperdeye taşıyor. Merak uyandırıcı bir konusu olmasına rağmen, filmin bu başlıkları nasıl ele aldığı ise soru işareti. Festivalin keşiflerinden biri de olabilir, çok kötü de çıkabilir. Denemesi size kalmış.

Hans Weingartner’in *Ormandaki Kulübe* filmi, şehirden, kendimizden ve mantığımızdan uzakta basit bir hayat yaşamının nasıl mümkün olabileceği sorusunu merkezine alıyor. Akıl hastası matematikçi Martin ve küçük öksüz göçmen Victor’un ortaklığı bir yanı sıra toplumdışına itilmiş, görmezden gelinen iki tutunamayan karakterin kendilerine farklı bir yaşam alanı açıp açamayacakları sorusunu gündeme getiriyor. Fakat diğer yanı sıra da bu birlikteliğin arkadaşlığın gücüne atıfta bulunarak naifleşme ihtimalini de beraberinde taşıyor.

Belçikalı aktör, ressam ve yönetmen Bouli Lanners’in toplumun kıyısında ve şehrin uzağında geçinmeye çalışan iki erkek kardeşin hikâyesini anlattığı *Devler*, tipik bir ergen filmi de olabilir, Dardenne Kardeşler filmlerine benzer bir tat da verebilir. Muhtemelen karakterlerin yolculuk boyunca dönüşümlerini ve ergenlikten çıkmalarını konu alacak filmin, bu konuyu nasıl ele

alacağı ve karakterlerine ne derece özen göstereceği ise bir muamma.

Yarı Yolda filmi bu yıl Cannes Film Festivali'nde "Belirli Bir Bakış" bölümünün En İyi Filmi seçildi. Ama bize kalırsa, seçkinin en meydan okuyucu filmlerinin başında geliyor. Beyin tümörü teşhisi koyulan ve sayılı günleri kalan bir adamın yaşadıklarını anlatan film, senaryosuz ve doğaçlama diyaloglar üzerinden ilerliyor. Risk almaya degecek filmlerden.

Abbas Kiarostami'nin öğrencisi Morteza Farshbaf'ın ilk uzun metrajlı filmi *Yas*, ustanın izinden giden bir yol filmi gibi gözüküyor. Farshbaf sadece Kiarostami'nin izinden gitmeyi ve kendini güvenli bir yola bırakmayı seçmediyse eğer, *Yas* seçkinin ilginç keşiflerinden biri olabilir. Taklitçi mi yoksa özgün mü olduğunu önceden kestirmek güç.

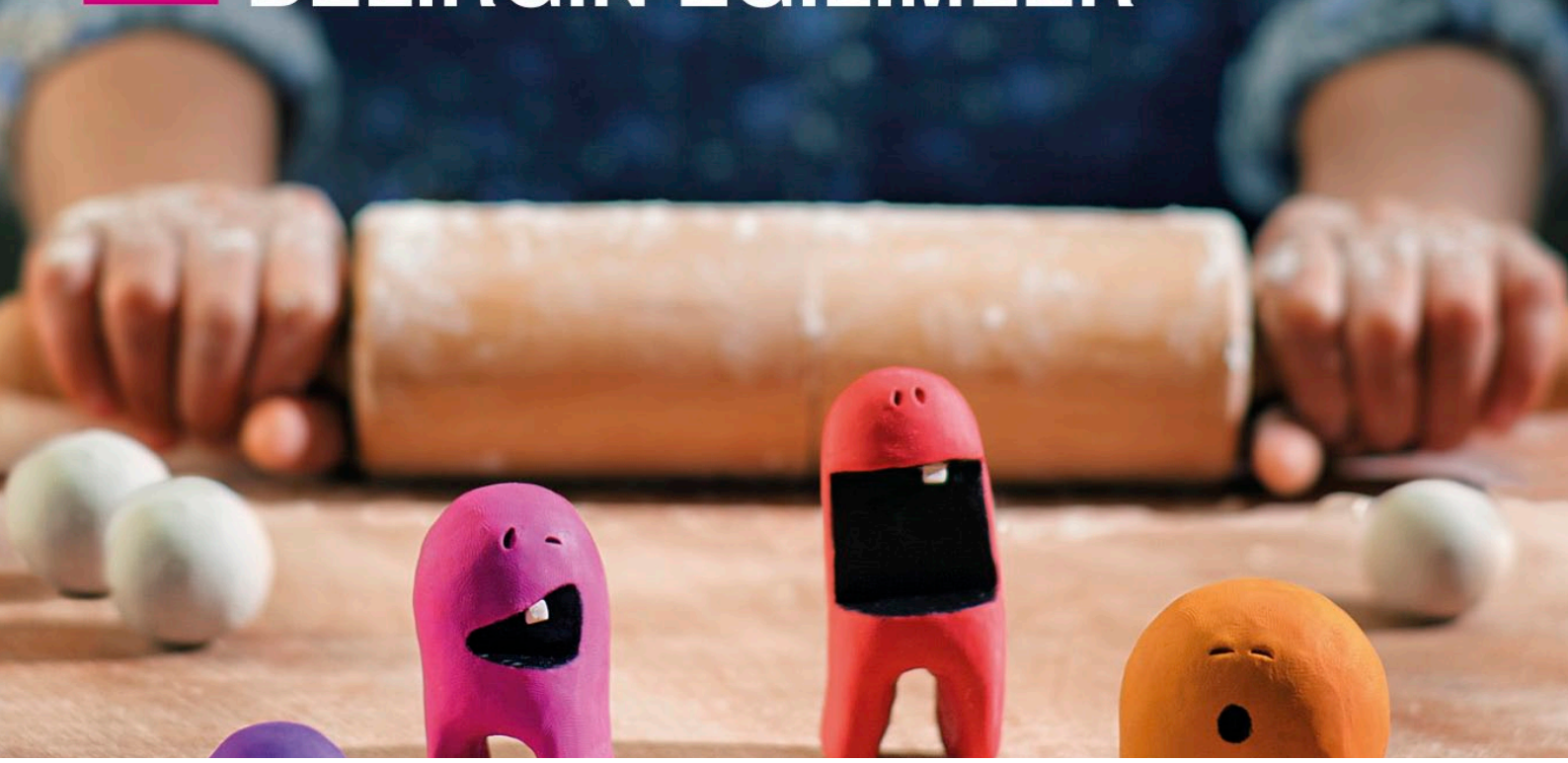
Suçun sıradanlaştığı bir ortamda kötülüğün nedenlerini incelemeye çalışan *Canavar* da seçkinin rizikolu filmlerinden biri. Oldukça iddialı bir konusu var ama bu konunun altından yönetmenlerin nasıl kalkacağı meçhul. Her ihtimale açık filmlerden.

Taylandlı Jaturanrasmee'nin son filmi *P-047* kaçış, fanteziler, geriye dönüşler, rüyalar ve kimlik karmaşalarıyla örülü çarpıcı bir yolculuk vaat ediyor izleyicilere. Sıradışı bir kahraman ve ilginç karakterlerden oluşuyor film, ama bunlar yolculuğu enteresan hale getirmenin ötesinde bir anlam ifade edecekler mi, esas soru bu. Yine de sırf vaat ettikleri bile *P-047*'i ilginç kılmaya yetiyor.



!f

11. !F İSTANBUL FESTİVALİ: YENİ BÖLÜMLER VE BELİRGİN EĞİLİMLER



BARIŞ SAYDAM

Bu yıl on birinci kez düzenlenen !f İstanbul Uluslararası Bağımsız Filmler Festivali, her sene olduğu gibi renkli yeni bölümleri, dünya festivallerindeki gelişmeleri takip ederek Türkiye'ye taşıyan ve kendi bünyesine entegre etme gayretindeki dinamik festival ekibiyle başarılı bir organizasyon gerçekleştirdi. !f İstanbul'u diğer festivallerden en çok ayıran özelliği olan "alternatif" ve "bağımsız" yapımlara yer veren film programı ise geçtiğimiz senelere oranla

daha zayıftı. Bunda tabii !f'ten ziyade dünya sinemasındaki ve önemli film festivallerindeki *sıradanlaşma* eğilimini de göz önünde tutmakta fayda var. "Bağımsız" diye anılan filmlerin bağımsızlığının düşük bütçeyle sınırlı kalması, konvansiyonel sinema dilinin el kamerasıyla çekilen ucuz ve kişisel filmlere bile nüfuz etmesi, deneysel filmlerin ise klâsik sinemaya karşı bir duruş geliştirmek ya da bir söz söylemekten çok şok etmeye yönelik olması festivalde yer alan yapımların kalitelerini de doğal olarak düşürdü.

Keş!f ve Hit Filmler

Geçen sene *Dört Defa (Le Quattro Volte)*, *İtiraflar (Kokuhaku)* ve *Oksijen (Oxygen)* gibi “keşif” sayılabilecek önemli filmlerin varlığına karşın, bu seneki seçkide bu ayarda keşfe yönelik filmler göremedik. Keş!f bölümünde yer alan Arjantin yapımı *Kapıları, Pencereleri Açalım (Abrir Puertas y Ventanas)* bir öykü anlatmaktansa, duygular ve atmosfer üzerine yoğunlaşan, başarılı bir yapımdı. *Masum Cumartesi (V Subbotu)*, Çernobil felaketinin hemen öncesindeki haletiruhiyeyi aktararak, sıkışmışlık ve çaresizlik hislerini seyirciye de geçiriyordu.

Hit Filmler bölümünde de *Siyah Kuğu (Black Swan)* ve *Gerçeğin Parçaları (Winter's Bone)* gibi geçen senenin öne çıkan eserlerine yaklaşan bir yapım yoktu. Beş dalda Oscar'a aday olan *Benden Sana Kalan (The Descendants)*, Alexander Payne'in standartlarının altında kalan, kelimenin en hafif anlamıyla “sıkıcı” bir Amerikan filmi olurken; *Terri ve Şansa Bak (50/50)* tipik Sundance etiketli Amerikan bağımsızları kontenjanından seçkiye dâhil edilen tekdüze yapımlardı. *Arıza Aşk (Bellflower)* isminin hakkını veren, finaline kadar anaakım sinemanın klişelerinden uzak duran, aşk filmlerinin genel kodlarına sırtını yaslamayan, Bonnie ve Clyde tarzı bir yola da sapmadan kendi rotasını izleyen ilginç filmlerden biriydi.



!f İstanbul Uluslararası Bağımsız Filmler Festivali renkli yeni bölümleri, dünya festivallerindeki gelişmeleri takip ederek Türkiye'ye taşıyan ve bünyesine entegre etme gayretindeki dinamik festival ekibiyle başarılı bir organizasyon gerçekleştirdi.

İzlanda filmi *Volkan (Eldfjall)* ise, mesafeli bir drama olmasına rağmen incelikli bir anlatıma sahipti. Otuz beş yaşındaki Runar Runarsson, emekli bir adamın yaşadığı pişmanlıkları, hayal kırıklıklarını ve umutları mesafeli ama iç burkan bir anlatımla beyazperdeye taşırken, ilk uzun metrajlı filmi olmasına karşın son derece olgun ve sakin bir sinema diliyle hikâyesini anlatıyordu.

Yeni Bölümler: Arka Bahçe, Ev ve Yol

!f İstanbul'un bu sene yer verdiği yeni bölümlerden “Arka Bahçe”, Occupy hareketinin sloganı hâline gelen “biz % 99'uz” deyimine göndermede bulunarak, önemli belgeselleri içinde barındırıyordu. Özellikle *Mahşerin Dört Atlısı (Four Horsemen)* ve *Tahrir 2011: İyi, Kötü ve Politikacı (Tahrir 2011: The Good, the Bad and the Politician)* bunların en dikkate değer örnekleriydi. !f'te “Açılım ve Açılama Devam” isimleri altında Kürtçe



Kara Gökkuşağının Ötesi

filmlere yer veren programlardan sonra, bu sene de siyasi konjonktüre uygun bir şekilde “Ev” başlıklı program altında yurduna dönmeye çalışan insanların dramalarına yer veren filmler gösterildi. “Yol” bölümünde ise sadece fiziksel anlamda yol ve yolculuk filmlerine değil, ruhsal ve metafizik anlamdaki hikâyelere de rastlamak mümkündü. Kanadalı yönetmen Guy Maddin *Anahtar Deliği (Keyhole)* filminde, Homeros’un meşhur epik eseri Odessa’yı kendine has üslubuyla uyarlıyordu. Sessiz sinema dönemindeki B tipi Sovyet bilimkurguları, Alman Ekspresyonist korku filmleri ve otuzlu yılların başındaki *The Public Enemy* tarzı gangster hikâyelerini birleştiren yönetmen, bu şekilde alametifarıkası hâline gelen hipnotize edici ve sessiz sinema dönemine öykünen anlatımını da bir uç noktaya taşıyordu. Can Yayınları’nın Türkçe’ye kazandırdığı W. G.



Volkan

Sebald’ın kitaplarındaki pasajlardan bölümlerle yazarın *Satürn’ün Halkaları* kitabında yapmış olduğu yolculuğun ayak izlerini takip eden belgesel *Sabır: Sebald’in Ardından (Patience: After Sebald)* ise, Sebald’ın bir biyografisini sunmak yerine Sebald’i ve eserlerini kullanarak, mekânın ve birtakım doğa fenomenlerinin sanata etkisini araştırıyordu. Tıpkı Sebald’in anlatıları gibi bizi eserin yaratılış sürecine götürüyor ama anlamı kendisi vermiyor; anlamı seyirciye bırakıyordu. Sanat eserinin yaratım aşamasındaki tekinsizliği ve özneliği üzerinde taşıyan yapıım, yenilikçi ve farklı bir deneyim yaşamak isteyenler için biçilmiş kaftandı.

Fantastik Filmler ve Deneysel Yapımlar

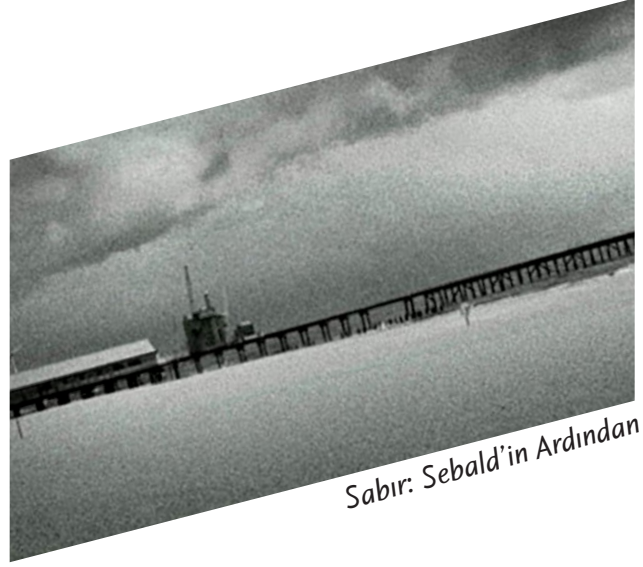
Bu yıl festivalin “Fantastik Filmler” kuşağında yer alan yapımlardan *Finisterrae*, iki



Finisterrea

hayaletin Araf'tan sıkılarak dünyaya yaptığı yolculuğu anlatırken, enfes görüntüler ve kendine has donuk ama etkileyici mizahıyla da göze çarpıyordu. *Kılıcsız Samuray (Saya Zamurai)* fantastik olmaktan çok absürd ve kitsch kalıyordu. *Kara Gökkuşağının Ötesi (Beyond the Black Rainbow)* filminde ise, bambaşka bir biçim ve anlatım formu bizi çevreleyerek fantastik bir yolcuğa ortak ediyordu. Fantastik hikâyesi, başarılı oyunculukları, biçimi ve hikâyesinin uyumuyla bölümün öne çıkan filmlerinden biriydi.

Deneyisel filmlerdeki *Maymun Kızlar (She Monkeys)*, tipik bir büyüme hikâyesini dolaylı bir anlatımla beyazperdeye taşıırken, insan doğasındaki karmaşıklığı ve bastırılan duyguları etkili metaforlarla ortaya koyuyordu. Gösterildiği festivallerde ilgiyle karşılanan yapım, festival kataloğunda yazdığının aksine, geleceğin Lukas



Sabır: Sebald'in Ardından

Moodysson'ını müjdelemekten uzak olsa da, sinemada hep belli klişelerle anlatılan bir dönemi oldukça zengin bir alt metinle sunmayı başarıyordu.

Netice itibariyle bu sene !f İstanbul Uluslararası Bağımsız Filmler Festivali'nde, son yıllarda dünya geneline yayılan belirgin eğilimler öne çıktı. Godard'ın, Merker'in, Kluge'nin, von Trier'in klâsik sinemayı çok iyi özümseyen, deneysel bir sinema yaparken bilinçli bir şekilde hareket eden ve belli amaçları olan eserlerinden çok şok etmeye yönelik ve çoğunlukla da tek amacı bu olan filmler vardı. Haneke'nin günümüz toplumunu ifade ederken söylediği aşırılıkların bile birer tüketim ürününe dönüşmesi meselesi, !f'te de sıkça karşımıza çıktı. Buna rağmen, festivalden cebimizde *Volkan, Finisterrae* ve *Sabır: Sebald'in Ardından* gibi filmlerin kaldığını da ekleyelim.

TÜRK SİNEMASININ İLK YILLARI VE FUAT UZKINAY

ESRA TİCE

Hayal Perdesi bundan sonra her sayıda aramızdan ayrılan Türk sinemasına emeği geçmiş değerli yönetmenlerini ölüm yıldönülerinde yâd edecek. Yönetmenlerimizin sinemamızdaki önemi, sinemaya nasıl başladıkları, başlıca yapıtlarının yer alacağı bu yazı dizisinde sinema tarihimize yeni notlar düşmeyi istiyoruz. Türk sineması adına birçok ilke imza atmış, Türk sinemasının öncü ismi olarak kabul edilen 29 Mart 1956 yılında vefat etmiş ilk Türk yönetmenlerimizden Fuat Uzkınay'ı anarken, Türk sinemasının ilk yıllarını keşfedeceğiz.

Türkiye'de halka açık ilk film gösteriminin ardından halkın beğenisini kazanan sinema, ilk başlarda seyirlik bir icat olarak kabul görmüştür. Haber ve belge filmlerle Türk sinemasının temellerinin atıldığı bu ilk yıllar, dünya savaşlarının hüküm sürdüğü, teknik bilginin, malzemenin yetersiz olduğu bir dönemdir. Ancak sinemanın gücüne, etkisine dair öngörülerde bulunan girişimci Fuat

Uzkınay, ilk önceleri, yeni icat sinemaya bir izleyici olarak merak salar. Aldığı fizik-kimya eğitimi, sinemaya olan ilgisi sayesinde sinema göstericisini kullanmayı öğrenir. Ardından, çalıştığı okulda eğitici filmler göstererek sinemanın ders müfredatına girmesini sağlar. Sinema salonu işletmeciliği yaparken tesadüfen Türk sinema tarihini başlatan belge filmi kaydederek "İlk Türk sinemacısı" unvanıyla adını Türk sinema tarihine yazdırır. Bu belge filmin ardından, Türk sinemasının ilk sinema merkezinin yapım sorumlusu olarak belge filmler ve öykülü filmler gerçekleştirir. Türk sinemasının sessiz döneminde, tiyatrocular döneminin başlamasında bilfiil yer almıştır. Ömrünün son yıllarına kadar Türk sineması adına sinema salon işletmeciliği ve ordu merkezli kurum için belge film çalışmalarını sürdürmüştür.

Fuat Uzkınay "İlk Türk Sinemacısı"

Ali Fuat Uzkınay 1888 yılında İstanbul'da doğdu. İstanbul Erkek Lisesi'ni bitirdikten sonra İstanbul Üniversitesi Fizik-Kimya

Fuat Uzkınay yeni icat sinemaya bir izleyici olarak merak salar. Aldığı fizik-kimya eğitimi, sinemaya olan ilgisi sayesinde sinema göstericisini kullanmayı öğrenir. Ardından çalıştığı okulda eğitici filmler göstererek sinemanın ders müfredatına girmesini sağlar.

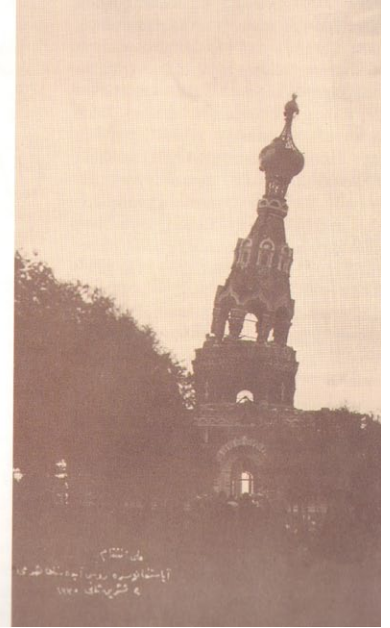
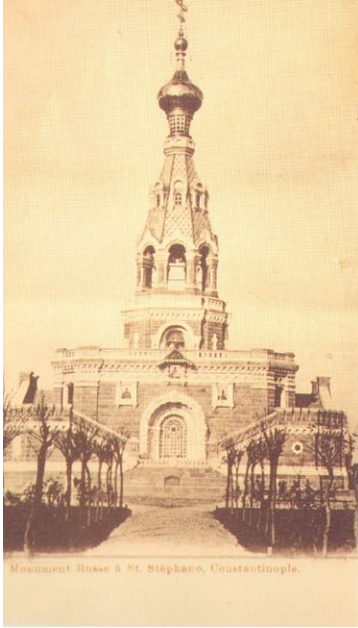
Bölümü'nde eğitimini tamamladı. 1909 yılında İstanbul Erkek Lisesi'nde dâhiliye memuru olarak göreve başladı. Bu görevi sayesinde sinemayla yakından ilgilenme fırsatı buldu. Okulda "film gösterimi" fikri üzerine, Türkiye'de halka açık ilk film gösterimini yapan Sigmund Weinberg'den film göstericisini kullanmayı öğrendi. Öğrenciler için eğitici filmler göstermeye başladı. Bu gösterimler için Fuat Uzkınay'a okulun tarih öğretmeni Şakir Seden yardımcı oldu. 1914 yılında ise Şakir Seden ve Kemal Seden'le beraber ilk sinema salonlarından olan Ali Efendi Sineması'nı açtı. Bu ilk girişimin ardından Seden ailesi birbiri ardına Kemal Bey Sineması, Kuledibi Sineması, Millet Sineması, Park Sineması salonlarıyla hizmet vermeye devam etti. Sonraki yıllarda Fuat Uzkınay'ın bu teşviki Türkiye'nin ilk özel film şirketi olan Kemal Film'in kurulmasını sağlayacaktı. 14 Kasım 1914 tarihinde yedek subay olarak görev yapan Fuat Uzkınay, ordu destekli sinemanın bir uzantısı olan Türk sinemasının ilk



Uzkınay aile albümü

filmi *Ayastafonos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* adlı belge filmini kaydeder. Filmin günümüze ulaşmaması ve bu tarih öncesinde çeşitli belge filmlerinin çekilmiş olması bazı tartışmaları beraberinde getirirse de, bu tarih, Türk sinemasının başlangıcı olarak kabul edilir.¹ Bu filminden sonra Türk

1 Faruk Kenç ve Enver Burçkin, *Ayastafonos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* adlı belge film hakkında bazı rivayetlerden söz etmişler. Filmin kimse tarafından görülmediğini, ancak geçildiğine dair söylentilerin mevcut olduğunu belirtiyorlar. Üstelik filmin Fuat Uzkınay dışında başka biri tarafından çekildiğini öne sürüyorlar. Adı geçen kameramanında Fuat Uzkınay'ın çalışma arkadaşı Hüseyin Çetin Yalçın olduğu belirtil-



sinemasında film yapım çalışmaları bireysel çabaların ötesinde ordu ve yarı ordu destekli kurulan sinema merkezleri tarafından gerçekleştirilmiştir. Ancak savaş şartları, yeniden yapılanmak zorunda kalan merkezlerin taşınmaları ve ülke içi karışıklıklar nedeniyle ilk belge film ve devamında gelen askeri belge film çalışmaları, ilk öykülü filmler arşivlerde korunamayıp kaybolmuştur. Bu ilk filmin kayıp olmasından doğan tartışmalar Türk sinemasını bir yere taşımadığı gibi, kabul görmüş bu tarihin

miş. Öte yandan Rakım Çalapala ve Nijat Özön, filmin çekilmiş olduğu, fakat kayıp filmler arasındaki yerini aldığı görüşündeler. Diğer bir görüş ise, Burçak Evren ve Ali Özuyar'dan. Şöyle ki, filmin bugüne kadar kimse tarafından görülmemiş olması ve kayıp olması sonucuyla filmin hiçbir zaman var olmadığı yönündedir. (Burçak Evren, *İlk Türk Filmleri*, İstanbul: Es Yayınları, 2006, s.66-68), (Ali Özuyar, *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*, Ankara: Öteki Yayınevi, 1999, s. 125-128), (Nijat Özön, *Fuat Uzkınay*, İstanbul: Türk Sinematek Derneği Yayınları, 1970, s. 10)

ötesinde tartışılması gereken asıl konunun üstünü örtmektedir. Şöyle ki; Türk sinemasının ilk yıllarında yapım anlamında zorluklar olmasına rağmen sinema heveslisi Türk ve yabancı girişimciler olmuştur. Bu girişimciler sinema işletmeciliği yaparak Türkiye’de sinemanın iyi bir pazar olmasını sağladılar. Kurulan sinema merkezleri ise ileride Türk sinemasında yönetmenlik, işletmecilik, yapımcılık yapacak kişileri istihdam etmiştir. Bazı yönetmenlerimiz, Fuat Uzkınay da dâhil, yurt dışında sinema incelemeleri yaptılar ve eğitim aldılar. Buna karşın, arşivlerin korunma yöntemlerinin niye öğrenilmediği yahut öğrenildiyse de tarihi önemi olan bu filmlerin neden koruma altına alınmadığı kafa karıştırıcı bir soru olarak karşımızda durmaktadır.

1915 yılında Türk sinemasının ilk sinema kurumu olan “Merkez Ordu Sinema Dairesi” kurulur. Fuat Uzkınay, ilk yıllar yönetici

yardımcılığı yaptığı bu kurumun bir yıl sonra yöneticisi olarak hizmet vermeye devam eder. Savaş ve haber belge film çekimlerinin yanı sıra halka da film gösterimleri yapılır. Yapımcılığını Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin üstlendiği ilk uzun öykülü film denemeleri gerçekleştirilir. Bu çalışmaların yapım aşamasında öncü olan Fuat Uzkınay, tiyatrolara yönetmenlik görevi vermiş, sinemanın acemisi olan bu yönetmenlerin filmlerinde kameranın arkasına geçerek Türk sinemasının ilk görüntü yönetmeni olmuştur. 1917 yılında ise kamera ve sinema bilgisini iletmek için kısa süreliğine Almanya'ya gitmiştir.

Türk sinemasının ilk uzun öykülü film denemeleri *Mürebbiye* (1919) ve *Binnaz* (1919) dönemin beğeni kazanmış tiyatro oyunlarının birebir çevrimidir. Sessiz sinema örnekleri olan bu çalışmalar, film senaryosu olmadan, hareketsiz kamerayla sinemasal anlamda başarısız olur. Ancak başarısız bu ilk denemelerin ardından Fuat Uzkınay, yine bir tiyatrocuya, komedi türü *Bican Efendi Vekilharç* serisini gerçekleştirir. Film, seçilen türü itibarıyla, sinemayı bir eğlence aracı olarak gören seyircinin beğenisini kazanır. Bu serisi sadece türüyle değil hareket kazanan kamera kullanımıyla, sinema için tasarlanmış senaryosuyla başarılı bir film olarak kabul görür. Fuat Uzkınay bu seri filmin başarısına rağmen bir daha öykülü film çalışmasında bulunmamıştır.

Fuat Uzkınay 1914'ten 1940'lı yılların ortalarına kadar belge film alanında çalışmalarını

titizlikle sürdürmüştür; savaş yıllarını, Cumhuriyet sonrasında yaşanan önemli tarihi olayları kamerasıyla görüntülemiştir. Filmlerin çoğu arşivlerin korunmaması nedeniyle günümüze ulaşmasa da, bazı bölümleri altmışlı yılların ortasında derlenen arşivlerde negatif haliyle bulunup Albay Nusret Eraslan'ın *Atatürk* (1966) adlı filminde kullanılmıştır.²

Sinema adına herhangi bir beyanati olmayan Fuat Uzkınay, yaptığı işlerle Türk sinemasına çeşitli kazanımlar sağlamıştır. Dönemin kısıtlı imkânlarına, yapılan yanlış uygulamalara rağmen sinemayı seyirlik bir eğlencenin ötesine taşımıştır. Türk sinemasının ilk yıllarında film yapım işini başlatan ilk sinemacıdır. Hakkında pek az bilgiye sahip olduğumuz Uzkınay'ın sinema hayatını satır aralarından değerlendirmek zorunda kalıyoruz. Pek çok yönetmenimizde olduğu gibi, çalışmalarını izlemeden Türk sinemasındaki yerini değerlendirmek zorunda kaldığımız Fuat Uzkınay, her yılın önemli olaylarını belgeleyip böylece kesintisiz belge film üretimine destek olmuş bir sinemacıdır. Fuat Uzkınay, Sinemanın yapım aşmasının keşfedilmesini sağlamış, sinemada istihdam oluşturmuş, ekip kurmayı, bir görüntü yönetmeni olarak sinemanın bir alanında ihtisas kazanmıştır. Sinemanın ekip işi olduğu fikriyle hareket etmiş, ticari bir kaygı gütmeden, emekli bile olamadığı kurumunda ömrünün sonuna kadar görevini sürdürmüştür.

² Nijat Özön, *Fuat Uzkınay*, İstanbul: Türk Sine-matek Derneği Yayınları, 1970, s. 11

YEŞİLÇAM SİNEMASI MAZİDEN BAHSETMENİN ARACI HALİNE GELDİ

BÜŞRA GÜLCAN ŞİMŞEK

Özellikle 65-80 arası filmlerin çoğu halkın diliyle kendisini yansıtan filmlerdi. Őimdiyle kıyaslandığında Őartlar o dönemde daha zor olmasına rağmen sinemayı bu kadar seven ve yerinde seyreden halk artık sinemaya gitmiyor. Bu durum maddi olanaklar, değişen kültürel Őartlar ve televizyon gibi etkenlerle açıklanabilir. Ancak bu biraz da zaman içinde sinemanın başka dertler edinmesiyle, kendini perdede göremeyen seyircinin tepkisi olarak da okunabilir.

Her gün çay içtiği bir mekânda çekilen Hülya Koçyiğit’li film sahnesine oradaymışçasına koŐmak isteyen seyirci, bir stardan ziyade yaşamından bir kare olan o gerçekliğe koŐuyordu biraz da. O yüzden filmler İstanbul’da ya da Anadolu’nun ücra bir yerinde çekilse de, seyirci filmde yaşadığı mekândan, kendi yaşamından bir Şeyler göremeyince, hikâyeler de onu tatmin etmeyince arasına bir mesafe koyuyor sinemayla ve nihayetinde Yeşilçam ve Türk sineması halk için maziden bahsetmenin bir aracı haline geliyor. Eski günleri yâd ettikleri, emekten, sömürüden, insanların dönüşümünden, Türkiye’nin geldiği halden, birilerinin bir Şeyler yapması gerektiğinden bahsederken söyleŐilerin sonuna geldiğimizde, unutmak, eğlenmek için seyrettikleri filmlerin isimleri aslında bir gerçeği ortaya koyuyor. Seyirci kutsadığı değerlere karŐıt filmlere giderek, maddi anlamda eleştirdiği meselelere destek sağlanmış olurken bir yandan da başarılı filmler yapan yönetmenlerden haberdar bile olmadıkları gerçeği ile yüz yüze geliniyor. Bu durum aslında eleŐtirilen noktalarda bir tezdadı da ortaya çıkarıyor. SöyleŐilerin genelinde gözlemlenen bu durum bir sorun olarak karşımızda duruyor.

Bu söyleşide aynı sorulardan farklı yerlere varmaya çalıştık. Türk sinemasının geçmişi, geleceği üzerine konuştuk. Yer yer sinema kültürü ve film seyretmek üzerine de cevaplar aldık.

“BENİM İÇİN KONUDAN ZİYADE İŐLENİŐ ÖNEMLİ”

NESRİN TAŐKESENOĐLU, ÖĞRETMEN, 36 YAŞINDA

Erzurumluym, ilk filmimi de orada seyretmiŐtim. İlk ortaokula giderken, *Minyeli Abdullah* filmine gitmiştim. Dini içerikli olmasına rağmen ailem böyle Şeyleri hoş karŐılamadıĐı için gizli gitmiştim. Yapamazsın, edemezsin’ci bir aile olduğundan değil, Erzurum’un ortamından dolayı sinemaya gereksiz bakıyorlardı.

Sinemaya film baŐladıktan sonra girdiğim için yerini bulmakta bayağı güçlük çekmiŐtim. Üst kata çıktım, az kalsın aŐaĐıya düŐecektim. Böyle başladı. Sonra çok sevdim zaten. *Minyeli Abdullah* filmi için aynı Şeyi söyleyemeyeceğim ama.

Minyeli Abdullah filmi o dönem için ne ifade ediyordu?

Bugünden bakarsak, estetik kayĐı güdülmemiŐ. Ama döneminden baktığımda o duygular heyecanlandırmıŐtı, hoŐuma gitmiŐti, halkın sosyal yapısına ve beklentilerine de uygundu.

Filmi izleyenlere sorsak Şimdi nasıl değerlendiririler?

Şimdi birçoğu beğenmez filmi, günümüz sinema anlayıŐına göre basit kalır. Gençler daha çok okuyor ve film seyrediyorlar. Entelektüel bakıyorlar olaylara ve sinemaya. Ama o gün için güzeldi.

Şu an Erzurum için söylesek; ilgili olduklarını görüyorum. Sadece üniversite



Şehri olmasından kaynaklanmıyor. Hatta geçenlerde *Hür Adam* filmi için babam birlikte gidelim bile dedi, bu büyük bir aşamadır. Kendi ailemden gözlemediğim kadarıyla bunun aŐıldıĐını düşünüyorum.

Son dönem Türk sinemasından bahsetsek biraz.

Özcan Alper’ in son gittiğim filmi *Gelecek Uzun Sürer*. Bu filmi ilk önce beĐenmemiŐtim. İlk etapta siyasal bir bakış gibi geldi, beni rahatsız etti bu. Sonra olayın tam tersi bir bakış açısından da sunulduğunu gördüm, bu tamamıyla benim bakış açım tabii. Önceki filmi *Sonbahar*’a da gittim, onu da beğendim. Kıyaslamak gerekirse orada da siyasal bir bakış hâkim. Ama orada imge çok yoğundu, daha etkileyiciydi. Sonuçta konu çok ağırlıklı değil, bir estetik anlatı var, benim için o çok önemli.

Ben konu ağırlıklı filmleri sevmiyorum. Çoğu arkadaşım öyle seviyor diyorlar ki; bunun konusu ne? Ben belirgin bir konu syleyemeyince o film kalsın derler. Benim için konudan ziyade iŐleniŐ önemli olduğu için zcan Alper filmlerini seviyorum.

Sanat sineması diye bir Şey var. Olması da normal, herkes her Şeyden aynı zevki almak zorunda değil. Mesela ben sanat sinemasını çok seviyorum, çünkü ben zamanı hissetmeyi seviyorum, akışı hissetmeyi, olayla arama bir mesafe girmesini seviyorum. O mesafenin kaldırılması hoŐuma gitmiyor. Yoksa ne eğlenceliydi, iki saati geçirdik Şeklinde değil de, birkaç saat, hatta birkaç gün etkileyecek bir Şeyler istiyorum. Bunu da daha çok detaylarla, metafiziği görünür kılmakla sanat sineması daha çok yapıyor.

Geçmiş dönem politik filmlerini nasıl değerlendiriyorsunuz dönem içerisinde ve bugün?

Gölgeler ve Suretler var, DerviŐ Zaim'i severim. Doksanlardan sonra Türk sinemasında bir Şeylerden konuŐılmaya baŐlandı bana göre. Doksan öncesinde seyrettiğim ve hatırladığım kadarıyla fazla bir gelişme yok. Bir yere takılıp kalınmıŐ, gerçekten bir Şeyler yapmaya çalışan yönetmenler de var. *Büşra* filmi mesela, filmi sevmiyorum, ama yönetmeni başarılı buluyorum, başarılı bir Şeyler yapabilecek biri olarak görüyorum. Basit gelmiŐti, "bu mu?" diyorsunuz ama bazen geçiş dönemi olur yönetmenler için, bazen bir deneme yapabilir.

Halk eski filmleri halen seyrediyor. Ben Şimdi de o dönem de seyretmedim. O anlamda da halkı anlayamıyorum, anlamak istiyorum aslında. Esasında Şunu anlamıyorum, halk hâlâ aynı zevkle seyrediyor. Türk sinemasındaki çıkış noktası Şu: Yedi yaşındaki çocukla, yetmiŐ yaşındaki amcanın aynı zevki alması. O zevk noktasında buluŐturmayı hedefledikleri için başarılı.

Tarz olarak o filmleri seyretmekten hoŐlanmıyorum, hayatımın hiçbir döneminde seyretmedim, mecburiyetten ailemle falan arada seyrettim tabii. Ama iyi ki seyretmiŐim, eleŐtirme hakkına sahip oluyorum böylece. Şener Şen'i başarılı buluyorum. Bazı filmlerini seviyorum. *AŞk Filmlerinin Unutulmaz Ynetmenini*, *Muhsin Bey'i* ok seviyorum.

Film sorgulatmalı, kaybolmalısınız. Bana son dönem bu duyguyu yaşatan *Melankoli* var. Çok etkileyici. Trier'in çok farklı bir boyuta geçtiğini düşünüyorum.

Son dönem seyrettiğiniz filmler?

Nuri Bilge'nin *Bir Zamanlar Anadolu'da'yı* ok beğendim. Özellikle ses anlamında beni etkiledi, sesi çok güzel kullanmıŐ ve ışık harikaydı. En geveze filmiydi, ama baŐarılıydı. O da geliŐime açık bir yönetmen. Semih Kaplanoğlu'nun çok farklı bir derinliği olduğunu düşünüyorum. Kendi kaynaklarını çok iyi kullanabilen, kltrnyi iyi tanımaya çalışan biri olarak görüyorum ve üçlemesini çok seviyorum. *Bal* başlı başına bir olay ama beni en çok etkileyen film *Sonbahar'dır*.

“TÜRK HALKI İÇİN SİNEMA YEŞİLÇAM DEMEK”

CESUR KÜÇÜK, ÖĞRETMEN, 31 YAŞINDA

Lisedeyken kuzenimi sinemaya götürmüŐtüm. İlk tecrübem odur. *Oyuncak Hikâyesi*'nin ilk filmiydi. Güven Sineması, Sivas merkezde. Sonra kapandı. Saçma sapan filmler oynatan bir sinema açıldı yerine.

YaŐadığınız yerde insanların, ailenizin sinemayla arası nasıldı peki?

Ailemle birlikte pek zaman geçirmedim. Zaten ilkokuldan sonra köyden ayrıldım. Ayrılmasam da köyde herkes işinde gücünde olduğundan sinemaya ayıracak zamanları yoktu. Hoş ayıracak zamanımız olsaydı gidecek sinema da yoktu. Babam bir televizyon almıştı. Karlı bir gece vakti Hacı abiyle beraber çarşıya sarıp getirdiler. Uzunca bir direk dikti babam kapıya. Uzun dediysem köyün her yerinden görülen bir uzunlukta. Ucuna anten taktı. Zar zor TRT 1, TRT Gap ve TRT 3 çekiyordu. O kanallarda çıkan filmlere denk gelirsek bakıyorduk.

Türk halkı için sinema Yeşilçam demek. Bir anket yapsak en sevilen filmler Kemal Sunal filmleri çıkar. Ben Yılmaz Güney'in tek bir filmi bile izlemedim. İdeolojik bir takıntıdan dolayı değil. Televizyonlar vermedi veya denk gelmedim. DVD, VCD, internetten de bakma ihtiyacı hissetmedim. Kemal Sunal'ın ve Şener Şen'in hangi filmi olursa olsun tekrar tekrar izlerim. Bu



filmler çekildikleri zamanların toplumsal sorunlarına gayet güzel parmak basmış. Kemal Sunal tek başına yaptığı sakarlıklarla koskoca mafyaları dize getirip mahalleyi ellerinden kurtarıyor. Ben para harcamaya başladığım zaman KDV konulmuştu. Kemal Sunal'ın bu vergiyle alakalı filmi var. Bu verginin çıkış zamanına şahitlik edebildim “Helal olsun adama” derdim filmi izlerken. Hakeza tüp kuyukları, ekmek kuyukları, gariban halkın ezilmesi, sürekli gelen zamlar... Bu konuların hepsi bahsettiğimiz dönem filmlerinde gayet güzel işlenmiş. *Çıplak Vatandaş* filmi için kim halkın sorunlarını yansıtmıyor diyebilir. O yansıtmıyor da *İssiz Adam* mı yansıtıyor?

Propaganda aracı olarak sinemayı ve Türk sinemasını nasıl değerlendiriyorsunuz?

Bu konu her zaman konuşulur. Amerikan

filmlerinde muhakkak propaganda vardır. Çoğu filmde Siyonist propaganda da açık yapıyor. *Independence Day* filminde şöyle bir diyalog geçer mesela, meşhurdur:

“Bizimle dua etsene.”

“Ama ben yahudi değilim.”

“Üzülme kimse mükemmel değildir.”

Adam kendinden başkasını mükemmel bulmuyor ve bunu da bir filmle tüm dünyaya empoze ediyor. Türk sinemasında bazı yönetmenlerin ısrarla çekmeye devam ettiği “solcular çok acı çekti” temalı film ve dizilerini de çok sevimli(!) buluyorum.

Sanat sineması için ne düşünüyorsunuz?

İzlerken sıkılıyorum. Bence küçük bir grup dışında herkes sıkılıyor ama bunu ilk dile getiren ben olmayayım diye susuyor. Bir arkadaşım İran sineması İran halkını yansıtmıyor derdi. İran sineması durgun, sakin akıyor. Fakat İran halkı böyle değil. Sert. Hareketli. Bizim halkımız da öyle. O yüzden büyük yarışmalardan ödüllerle dönen filmleri izlerken sıkılıyorlar. Bol kahkahalı, dövüőlü filmleri daha çok seviyorlar.

Yeni dönem Türk Sineması'nı, yönetmenleri ve filmlerini nasıl değerlendiriyorsunuz?

Çoğu filmi izlemedim ama sinemanın belli bir ivme kazandığını da takip ediyorum. Devletin de çok fazla desteği var. Senaryo geliştirme, film çekme gibi konulara dünyanın parası dökülüyor. Yeni dönem yönetmenlerden Onur Ünlü ne çekerse çeksin gidip sinemada izlemeye çalışıyorum.



Ah Müjgan Ah, 1970

Peki, bu çerçevede İstanbul ve İstanbul filmleri için neler söylersiniz?

İstanbul'da çekilen filmler genelde tarihi yarımada da çekiliyor. Eskisi de yenisi de öyle. Buralar da pek değişmiyor zaten. Oturmuş bir yapısı var. İstanbul'un arka sokakları olarak da Tarlabası falan gösterilir en fazla. Klâsik karmaşık gece hayatı fotoğrafı çekilir çoğu filmde. Bağcılar'da, Kanarya'da, Esenyurt'ta çekilen bir film yok. Oysa bu semtlerden yansıyanlar ilginç olabilirdi. En azından daha gündelik ve halkın çoğunluğuna ait görüntüler düşebilir perdeye.

En sevdiğiniz filmler, sanatçılar ve sahneler?

Ben eski Türk filmlerini çok seviyorum. *Tosun Paşa*, *Kibar Feyzo*, *Korkusuz Korkak*, *Banker Bilo*, *Züğürt Ağa*, *Hababam Sınıfı* serisi gibi. Oyunculardan Kemal Sunal'ı, Şener Şen'i, Cüneyt Arkın'ı son dönem oyuncularından da Ahmet Mümtaz Taylan ve Serkan Keskin'i beğeniyorum. Türk sinemasında gelmiş geçmiş en efsane sahnelerden birisi olarak şimdi geldi aklıma: *Ah Müjgan Ah* filminin son sahnesi. Hüsni (Sadri Alışık) Müjgan'ı evine götürür, ağla-

arak uzun bir konuşma yapar ve arabasının anahtarını da Müjgan'ın önüne fırlatarak karanlıklar içinde kaybolur.

Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet* filminden efsane bir tirat vardır. *Masumiyet*'de Haluk Bilginer konuşur: "Oğlum Bekir dedim kendi kendime, yolu yok çekeceksin. İsyan etmenin faydası yok, kaderin böyle, yol belli, eğ başını, usul usul yürü şimdi."

Gittiğiniz son film?

Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm filmine gitmiştim. Onu da çok beğenmediyim. Onur Ünlü'nün bundan önceki her filmi sinemada izlememe rağmen son filmine o dönem işlerimin yoğun olması sebebiyle fırsat bulup gidemedim. İzlemek de istiyorum. Bakalım televizyonlar ne zaman verecek?

"YA NASIL BİR ŞEY BU AMERİKA YA DA İSTANBUL!"

HAŐIM SÜLÜKLİ, SERBEST MESLEK, 43 YAŞINDA

Siirt'ten almış babam bizi gelmiş, Adana iş bölgesi diye. Ben orayı hatırlıyorum ilkokul falan derken, hem iş hem okul. O sıralar biz sinemaya giderdik. Alıőkanlık oldu nerede, hangi film var onları takip ederdik, efendime söyleyeyim iőimiz gücümüz sinemaya gitmek. Adana Büyükşehir Tiyatroları vardı o zaman, gündüz iőimiz yoktu gece gazinoda çalıştıımız için. Orada çalışırken giderdik gündüzleri. Kışın ekseriyet yabancı filmler olurdu, yazın ise 7-8 sinemanın birleőtii Sular semti dediğimiz bir semt orada yazları bambaőkaydı. Akşam daha güneş batmadan, herkes oranın telaőı içindeydi, bu sinemalardan biri Türk filmlerini oynatırdı biri Bruce Lee dediğimiz tarz. Hangi sinemanın ne film oynatacağı belliydi. Ailemiz doğulu olduğu için sinemaya iyi gözle bakmazdı açıkçası, onlar emek peőindeydi. Bizim zamanımız olduğu için biz giderdik.



Fotograf: Búőra Gülcen Őimsek

Halk sineması dediğimiz sinema hakikaten halka moral verirdi. Müzik sektöründe olan sanatçılarımız albümden sonra hemen film çevirilerdi. Ferdi Tayfur'du, Orhan Gencebay'dı ve halk dört gözle beklerdi Ferdi bu sene ne çevirecek diye. Sonra bir film çıktığı zaman gündüzleri böyle bir kamyonete afiőleri asarlardı, öğleden başarlardı sokaklarda Şu Şu film

geldi diye. Őimdiki gibi değil. İstanbul'a da bir film geldi mi ta 1-2 sene sonra Ankara'ydı, Adana'ydı falan. O film gelince halk birbirine haber verirdi. Reklam o Őekildeydi.

Yazlık sinemaların ayrı bir havası vardı, herkes birbirine telefon eder, akşam ne yapıyoruz, nereye gidiyoruz diye sorar. En aşağı yirmi kişi gelirdi, öyle eŐimi alayım geleyim yoktu. Oralar bir fuar gibiydi. Sinema kültürü böyleydi, Őimdiki gibi değildi ki. Sinema da eski sinema değil ki. Ondan sonra 79-80 arası kötü Şeyler oldu Yeşilçam'da. Artık korkuyorduk sinemaya gitmeye. Normal bir aile filmine gidiyorsunuz. Filmin ortasında kötü bir Şeyler gösterirlerdi, sizin hiç haberiniz yok, öyle suistimaller de olurdu.

Peki, o dönem politik filmler?

Onların mutlaka sinemayla halka bir Şeyler empoze etme amaçları vardı, fakat halk onun için sinemaya gitmezdi, sinemayı eğlence aracı olarak görürlerdi. Yılmaz Güney'i siyasi içerikten ziyade Anadolu çocuğu olması, ezilmiş olmasına daha çok bakarlardı. Halk bu anlamda kullanılırdı.

Peki Beyoğlu? TaŐradan İstanbul'a bakış nasıldı?

Buranın ŐaŐaasını oralardan söylerlerdi. Adana'ya gelen anlatırdı. Ben o dönem İstanbul'da olmadığım için merak ederdim. Ya bu Yeşilçam nerede, nasıl bir Şey? Oradan duyardık, Kemal Sunal falan. Onu görebilir miyiz diye onun hayaliyle yaŐardık.

Bir Amerika sözü çok geçerdi, biz küçük-tük o zaman.Ya nasıl bir Şey bu Amerika ya da İstanbul! 84'de geldik İstanbul'a.

Ne tür filmlerden hoşlanırdınız? En son gittiğiniz film?

Çocukluktan 19 yaşına kadar yerli yabancı hiçbir filmi kaçırmadım. Bazı filmde ağlardık ciddi ciddi. Malkoçoğlu'lu, Cüneyt Arkın'lı filmlerden küçüktük, etkileniyorduk.

En son 1453'e gidecektik, çok kalabalıktı *Barla*'ya gittik. Ondan önce de *The İmam*'a gittim, onu da beğenmedim. Ondan sonra da dedim ya bu Türk filmlerinden bir Şey çıkmaz diye. Aslına bakarsan insan filmin ne olduğunu yeni yeni anlıyor, yani olgunlaŐınca anlıyor. Bir film baŐlasın, övünmek gibi olmasın kaliteli mi değil mi anlıyorum.

Şöyle de bir Şey gelmiŐti baŐıma: Hülya Koçyiğit'in bir filmi seyrediyoruz. Bizim çalıŐtıęımız mekânın oralarda çekilmiş film. Çay içiyorlar filan. Biz de film seyrederken arkadaşlarla hemen sinemayı terk ettik, koŐtuk gittik onları görelim diye. Eminönü'nden KabataŐ' a koŐtuk öyle bir mesafe. Gittik dedik arkadaşlara:

“Az önce buraya Hülya Koçyiğit'le filan buradaydı, çay içtiler nereye gittiler?”

“Böyle bir Şey olmadı.”

“Sizin haberiniz olmamıŐ.”

Böyle bir Şey olmuŐtu, sanki gerçekmiŐ gibi. Kaç yaşlarımda olduğumu hatırlamıyorum.

Yusuf Kurçenli

(1947–2012)

Sinemamıza yönetmen, yapımcı ve senarist kimliğiyle emek veren Yusuf Kurçenli 22 Şubat'ta hayatını kaybetti. Sektöre 1973 yılında TRT'de adım atan Kurçenli, 1980'e kadar kurumda yapımcı ve yönetmen olarak çalıştı. İlk filmi *Ve Recep Ve Zehra Ve Ayşe*'yi 1983 yılında çekti. *Baba Evi* ve *Kurşun Kalem* gibi televizyon dizilerini de yönetti. *Gramofon Avrat* (1987), *Karartma Geceleri* (1990), *Çözülmeler* (1994), *Gönderilmemiş Mektuplar* (2002) filmleriyle tanınan yönetmen, son olarak 2010 yılında *Yüreğine Sor* filmi çekmişti.



ALCATRAZ

‘‘MACERA DOLU AMERİKA’’

AHMET TERZİOĞLU

Bundan tam olarak 17 yıl önce Rafet El Roman’ın *Gençliğin Göz Yaşları* isimli albümünde yer alan *Amerika* isimli şarkıda geçen bu sözler, Amerika’ya klip çekmeye gitmiş bir gencin, kendi ülkesine yıllar sonra gelecek olan hızlı modern yaşam karşısındaki şaşkınlığını en estetik biçimde değilse de en olmuş biçimde anlatan sözlerdir. Şarkı içerisindeki ‘‘Nasıl bir yaşam? Nasıl bir zaman?’’ sözleri de kendi gerçekliğinden, yani bir nevi geçmişten gelen gidiş-dönüş bileti almış bir zaman yolcusunun yaşadığı ‘‘zaman-mekân’’ bunalımını çok iyi biçimde gösterir.

Peki, Rafet El Roman’ın bize has yerel şaşkınlığını bir kenara bırakırsak, Amerika gerçekten de macera dolu mudur? Bu sorunun yanıtı ‘‘evet’’ olmasa bile, Amerika’nın kendi resmî tarihinden popüler tarihine kadar her şeyi çok başarılı biçimde pazarlayabildiği olacaktır.

Yani ortada belli bir içerik vardır, evet; ama bu içeriği şekillendirmek ve sunmak artık o içeriğin zenginliğinden daha önemli bir hal aldığı için, nasıl sunduğunuzun ne sunduğunuzdan daha önemli olduğunun en iyi örneği Amerika’dır.

Kimi zaman bu öyle bir boyut alır ki çok başarılı hikâyeler Amerika sınırları içerisinde yeniden anlatılıp, sonlarına US eki alarak farklı bir anlam kazanırlar. Bu yüzden sunum demek, Amerika demektir. Maceranın doluluk oranı bu nedenle mühim değildir. Rafet’in şaşkınlığı bir ölçüde kendi popüler kültürünü 90’lar sonrasında yavaş yavaş oluşturmaya başlamış bir ülke gerçekliği içerisinde bakıldığında -ki kendisi de Almanca olduğu halde şaşkıncı- anlam kazanır. Daha önce görmediğiniz her şey sizin için daima şaşırtıcı olacaktır. Ta ki şaşkın bakan gözler gördüklerine karşı bağımsızlık kazanana kadar.

J. J. Abrams imzası taşıyan ve sonu gelmezlikleriyle şaşkınlık yaratan, farklı



hikâyeleri ile de göz dolduran yapımların üzerine inşa edildikleri çağdaş mitoloji de tam olarak yukarıda bahsettiğimiz yapıyı taşıyor. Kısa ve popüler unsur açısından zengin bir tarihi kendine has bir kabartma tozu ile harmanlayarak, teknik açıdan kusursuz, tarihî doku oluşturma konusunda becerikli; kısacası sanat yönetimi ve görsel dili gelişkin, metni sürekli benzer bir formülün ürünü olan işler ortaya koyuyor.

Biraz bilim kurgu, biraz çizgi roman tadı veren gerçeklik algısı ile kendi mitolojisini oluşturmakta tereddütsüz karakterler ve son olarak da hard boiled polisiye hikâyelerini bile aratacak kadar ilkel,

Biraz bilim kurgu, biraz çizgi roman tadı veren gerçeklik algısı ile kendi mitolojisini oluşturmakta tereddütsüz karakterler ve son olarak da hard boiled polisiye hikâyelerini bile aratacak kadar ilkel, çözümü kolay, modernist anlamda kendi kurgusallığının bilincinde olma konusunda tutuk suç hikâyeleri. İşte Abrams ve şürekasının açması kolay, uygulaması zor formülü. Alcatraz da bu formülün son ürünü.



çözümü kolay, modernist anlamda kendi kurgusallığının bilincinde olma konusunda tutuk suç hikâyeleri. İşte Abrams ve şürekasının açması kolay, uygulaması zor formülü. *Alcatraz* da bu formülün son ürünü.

Bir J. J. Abrams Klasığı Daha

16 Ocak 2012'den beri Fox'ta yayınlanan *Alcatraz*, J. J. Abrams'ın sahibi olduğu *Bad Robots Productions*'ın son ürünü. *Lost* ile parlayan bir ekibin ürünü olan *Alcatraz*, muhtemelen Abrams'ın prodüktörlüğünü yaptığı halde hatırlamadığı yapımlardan biri olabilir. Zira *Lost* sonrasında peşi sıra o kadar fazla yapımın prodüktörlüğünü yaptı ki Abrams, kafasının karışması kuvvetle muhtemel.

Alcatraz'ın yaratıcı ekibi Elizabeth Sarnoff, Steven Lilien ve Bryan Wynbrandt'tan meydana geliyor. Yaratıcı ekibin başında ise Elizabeth Sarnoff yer alıyor. Sarnoff, Abrams'ın vazgeçemediği ekip üyelerinden

biri. Birlikte daha önce çalıştıkları projelere bakacak olursak, Sarnoff ve Abrams'ın popüler işlere imza atmış bir ikili olduklarını rahatlıkla söyleyebiliriz.

Sarnoff, daha önce *Lost*'un pek çok bölümüne imza attığı gibi *Deadwood* gibi bir dönem dizisinin yaratıcı ekibinde de görev almış tecrübeli bir yazar. Abrams ise hepimizin malumu olan *Lost*, *Fringe*, *Flashforward*, *Person of Interest* gibi bilim kurgu ile gerilimi ve polisiyeyi bir araya getiren, postmodern ile kitsch'i başarıyla buluşturan, popüler kültür ile alt kültürü harmanlayan işler ortaya koyuyor. Çizgi roman ekseninde dolanan bilim kurgu anlayışıyla, hard boiled polisiye algısını hızlı tüketilebilir bir düzlemde harmanlamayı istikrarlı biçimde başaran Abrams imzası taşıyan işler, bir yerden sonra kabak tadı verse de dünya çapında dizi kurtları tarafından hızla tüketilen ve üzerine çok konuşulan işler olma özelliğini taşıyor.

Alcatraz da bunların en sonuncusu. Amerikana'yı meydana getiren popüler tarih öğelerini alıp birer macera unsuru haline getiren Abrams yazar ekiplerinden en yeteneklisi *Alcatraz'da* bir araya gelmiş. Amerika'nın durup dinlenmeden bir şekilde değındiğı Alcatraz Hapishanesi'ne bu kez (Mandrake'nin mekânı olan) Xanadu'yu aratmayacak kadar mistik, bilim kurgusal bir anlam katmış. Amerika'nın ne kadar macera dolu bir yer olduğunu ve ne istediğini çok iyi bildiğini 20'ye yakın yıldır ortaya koyduğu işlerin yakaladığı başarıyla ortaya koyuyor. İyi de *Alcatraz* ne anlatıyor? Ve anlatmak istediğı hikâyeyi nasıl anlatıyor? Dilerseniz gelin, bu soruları cevaplamak için kısaca *Alcatraz'a* bir göz atalım.

Adres: Alcatraz

San Francisco sahilinden 2,4 km açıktaki yer alan ve namı diğeri "Kaya"da başlayan hikâyemizin temelleri 1963 yılına dek uzanıyor. Zaman ve mekânı hiçe sayan bir kurgu ile ilerleyen, geçmişten gelen karakterlerin gelecekte terör estirdikleri *Alcatraz*, başlangıç noktası olan adanın üzerinde tarih boyunca olan biten enteresan olaylarla da dikkat çekiyor. Aktivist Kızılderililerin vakti zamanında protesto amacıyla istila ettikleri, askeri ve sivil hapishane olarak uzun yıllar kullanılan *Alcatraz*, ağırladığı gerçek suçluların listesiyle de göz dolduruyor.

Al Capone'dan Makineli Tüfek Kelly'ye, Alvin "Creepy Karpis" Karpowicz'ten

Popüler tarih figürü olan Alcatraz, içerisindeki suçluların tek tek bireysel hikâyelerine flashback'lerle dönüldükçe karşımıza çıkan hoş (ve artık retro olarak görülebilecek) tarihi doku, zaman ve mekânı ortadan kaldıran bilim kurgu konvansiyonları ve son olarak da karakterlerin tek tek geçmişten günümüze taşıdıkları suç alışkanlıklarının peşine düşen polisiye... Alcatraz'da tam anlamıyla Abrams'ın bayılacağı türden bir karışım ortaya koyuyor.

James "Whitey" Bulger'e kadar uzanan birçok azılı gangsterin ve toplumu büyük kargaşalara iten, psikolojik yapısı bozuk suçluların ağırladığı *Alcatraz*, dört duvarı arasına sıkışıp kalmış "suç" anıları parçacıklarıyla bile oldukça ilgi çekici duruyor.

Hikâyemiz de tam olarak burada başlıyor. 21 Mart 1963 günü *Alcatraz*'ın, yüksek masrafları ve binalarda oluşan -muhtemelen denizden kaynaklı rutubet nedeniyle- yıpranmaların artık karşılanması zor hale gelmesi nedeniyle kapatılması kararı alınır. Ancak hiçbir şey beklendiği gibi olmaz ve hapishanede o sırada yer alan 300'den fazla mahkum ile 40'tan fazla gardiyan arkalarında tek bir iz bırakmadan tahliye ekipleri geldiği sırada ortadan kaybolur. Ancak dışarıya

bu durum farklı yansıtılır ve mahkumlarla tüm hapisane görevlilerinin başka bir yere nakledildiği anlatılır. Daha sonra *Alcatraz*'ın başlangıç sahnesi itibarıyla görürüz ki ortadan kaybolan mahkumlar teker teker geriye günümüze gelmeye, birden ortada belirmeye ve bıraktıkları yerden suç hikâyelerine devam etmeye başlarlar. Hapishanedeki suçluları tahliye etmek için San Francisco sahilinden 2,4 km açığa gelen ve 63'lülerin ortadan kaybolduğunu ilk defa gören Emerson Hauser (Sam Neill), bu durumla baş etmek için kurulmuş özel bir ekibin liderliğini yürütmektedir.

Popüler tarih figürü olan *Alcatraz*, içerisindeki suçluların tek tek bireysel hikâyelerine flashback'lerle döndükçe karşımıza çıkan hoş (ve artık retro olarak görülebilecek) tarihi doku, zaman ve mekânı ortadan kaldıran bilim kurgu konvansiyonları ve son olarak da karakterlerin tek tek geçmişten günümüze taşıdıkları suç alışkanlıklarının peşine düşen polisiye... *Alcatraz*'da tam anlamıyla Abrams'ın bayılacağı türden bir karışım ortaya koyuyor.

Her bölüm, 63'lüler olarak anılan suçluların birinin adını taşıyor ve tek bir karakterin hikayesine flashback'lerle geçmişle günümüz arasında mekik dokuyarak odaklanıyor. Bir yandan ortadan kaybolan suçluları tek tek tanıyıp, onların kişisel tarihlerine bakılarak neden suç işledikleri bize anlatılmaya çalışılırken,

bir yandan da günümüzde olan biten aksiyon dolu kovalamacalara tanık oluyoruz.

Yeri gelmişken burada, *Alcatraz*'ın anlatı yapısının iki ucunu teşkil eden bilim kurgu (kitsch) ile polisiye (hard boiled), iki karakter özelinde ete kemiğe bürünüyor. Fiziksel ve düşünsel olarak sıradan ama tüketicilerin kolay hazmedeceği bir biçimde sunulmuş oluyor.

Rebecca Madsen (Sarah Jones), *Alcatraz*'ın zekâ açısından durgun ama hareket ve görsellik anlamında çok şey vaat eden yanını oluştururken, adıyla müsemma bir çizgi roman müptelası olan tarihçi Dr. Diego "Doc" Soto, Sivil Savaş üzerine tarih doktorası yapmış bir çizgi roman ve bilim kurgu sevdalısı olarak, akademik titre sahip "nerd" kadrosunda dizinin bilim kurgu sosuna bulanmış kitch yanını meydana getiriyor. Akıl Dr. Soto'nun, fiziksel güç ve güzellik ise Madsen'in görevi oluyor. Birbirini tamamlayan ikili *Alcatraz*'ın formülünün son bileşenini de aktive ediyor.

Soto, 63'lülerin gelmişini geçmişini ezbere bilerek ipuçlarını bir araya getiriyor. Kimi zaman "hadi canım" denebilecek bilim kurgusal saçmalıkları (mumbo jumbo) izleyicilerin anlamlandırmasına imkân tanıyor. Madsen ise garip bir evrene girmekte zorlanan gözleri kolaycı bir yolla *Alcatraz*'ın evrenine davet ediyor. Dizi, Soto ile Madsen'in birlikteliğiyle iki ayrı kutupta yer alan karakterleri

izleyiciye sunarken, aynı zamanda izleyicisine seçme şansı da tanıyor. Bir diğer taraftan da polisiye ve bilim kurgu türlerini iki karakterin anlatı içerisindeki mevcudiyeti üzerinden melezleştiriyor. Zaten izleyicilerin seçenekleri tercih etme nedenleri de, (istisnaları saymazsak) bu melezleme sürecinde tuttıkları taraflara göre şekilleniyor

Orijinallik Üzerine

16 Ocak 2012’de yayınlanan pilot bölümüyle 10,5 milyon izleyiciye ulaşan *Alcatraz*, iki aylık macera sonunda 12 Mart’ta yayınlanan son bölümüyle tam olarak 5,07 milyon kişiye ulaştı. Yarı yarıya izleyicisini kaybeden *Alcatraz*’ın, görünen o ki ilerleyen zamanlarda reytingler konusunda başı epeyce ağrıyacak.

Peki bu ani düşüşün temel nedeni dizinin orijinal bulunmayışı olabilir mi? Abrams projesi dendiğinde akla artık kabak tadı geliyor olabilir mi? Açıkçası pek sanmıyorum. *Alcatraz* melez bir anlatı olarak, tıpkı diğer tüm Abrams projeleri gibi, hiçbir orijinallik iddiası taşımıyor. Tam aksine, b tipi sinemadan çizgi romana ve hard boiled polisiyeden bilim kurguya uzanan bir skala içerisinde, “Macera dolu Amerika” popüler tarihini yeniden ele alıyor ya da kendince bir harman oluşturuyor.

Bu nedenle *Alcatraz* da tipik bir Abrams projesi tavrıyla orijinal kelimesinin tam

olarak hakkını veriyor. Zira “orijinal” sözcüğü Ortaçağ’da “başlangıçtan beri var olan” anlamına gelirken, sonradan tuhaf bir değişim geçirerek “hiçbir yerden türememiş, bağımsız, dolaysız, yepyeni” anlamlarını kazanmıştır.¹ *Alcatraz* bizim bildiğimiz şeyleri, başkaları tarafından yaratılmış birçok unsuru göz oksayan bir biçimde bir araya getiren başarılı bir kokteyl. O yüzden sorun orijinallikten ziyade dizi bombardımanı altında kalmaktan artık dikkati kolay dağılan izleyici gibi görünüyor.

Yine de *Alcatraz* daha fazla ilgiyi hak ediyor. Hatta eğer karakterlerin geçmişlerine biraz daha derinlikli bakabilme becerisine sahip olsa ve 300’ü aşkın karakterini birer suç makinesi olmanın yanı sıra insan olarak da ele almayı daha sık becerebilse, muhtemelen en başarılı Abrams projesi olarak bile değerlendirilebilir. Yine de 200’ü aşkın bölüm sayısına ulaşma ihtimali olan *Alcatraz*, ilerleyen bölümlerde belki daha derinleşebilir, daha derinlikli bölümlerle karşımıza gelebilir. Abrams’ın prodükte ettiği projeler arasında en az kabak tadı veren dahi olabilir belki, kim bilir?

Yine de “Acaba biz ne zaman kendi popüler kültürümüzden yola çıkıp, derinlikli değilse de az buçuk katmanlı ve çağdaş işlere imza atacağız?” sorusu, bir önceki sorudan bence daha kıymetli.

¹ Watt, Ian. *The Rise of the Novel*, Penguin Books, 1972, s. 15.

FAVELA FİLMLERİNİN GERÇEKLİK VE ŞİDDETLE İLİŞKİSİ

BARIŞ SAYDAM

Latin Amerika'nın en köklü ve en dikkat çekici sinemalarından biri olan Brezilya sineması özellikle doksanların ortalarından itibaren yeni bir sürecin içine girer. Hector Babenco ve Walter Salles gibi yönetmenlerin uluslararası alandaki başarıları ve Brezilya televizyonunun sadece Brezilya'da değil, aynı zamanda tüm Latin Amerika'da ve Batı ülkelerinde de talep gören yapımlar üretmesi bu süreci tetiklerken; ülkenin ekonomik alandaki dönüşümüyle birlikte "favela" ismi verilen kenar mahallelerin çoğalması ve buradaki yaşamın giderek kontrolden çıkması da hem ülke gündeminin hem de yeni süreçte üretilecek filmlerin başlıca konusu hâline gelir. Her ne kadar Babenco 1981 tarihli filmi *Pixote*'da gençlerin suçla ilişki-

sine, polislerin favelada yaşayan gençlere olan bakış açısına ve hapishanelerin bu gençleri ıslah etme ve yeniden topluma kazandırma yolunda uyguladığı akıl almaz yöntemlere değinse de, favelada yaşayan gençlerin hayat hikâyelerinin Brezilya sinemasında odak noktası hâline gelişi Fernando Meirelles'in *Tanrı Kent* (*City of God*, 2002) filmiyle olur. Favelada yaşayan gençlerin durumunu çarpıcı bir görsellikle anlatan film, bugün de favela ile ilgili bir film çekildiğinde, filmin gerçekliğinin referans kaynağı durumundadır. Bu yüzden, *Tanrı Kent*'i tartışarak, onu Brezilya sineması içinde dikkatli bir şekilde konumlandırmak önemlidir.

Sinemada, varolan gerçeklikle sunulan gerçek arasında her zaman bir fark vardır. Bu farkı yaratan da yönetmenin varolan gerçekliği görüş ve yansıtış şeklidir. Yö-



Tanrı Kent, 2002

netmenin hikâyeyi beyazperdeye uyarlamadaki amacı, sinemasal tercihleri ve eğilimleri, mevcut konuya karşı yaklaşımı yönetmenin varolan gerçekliği görüşünü ve yansıtısını şekillendiren belli başlı unsurlardır. Bu açıdan, hikâyesinin büyük bir bölümü “gerçekten yaşanmış” olayları konu alan ve varolan gerçeklikle arasında yadsınamaz bir bağ olan *Tanrı Kent*’in bu gerçekliği nasıl sunduğu önemlidir.

Tanrı Kent ve Şiddetin Estetize Edilmesi

Pek çok reklâm filmi çeken ve uzun süre televizyonda çalışan Fernando Meirelles’in Hollywood’un suç filmlerine öykünen anlatımıyla şekillendirdiği bir favela hikâyesi olan *Tanrı Kent*, birbirine tamamen zıt karakterde olan iki çocuğun (Zé ve Raket) hikâyesini merkezine alır. Bir yandan da

Meirelles *Tanrı Kent*’te ne şiddetin kanıksanmasını neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde vermeye çalışır ne de şiddeti yansıtış şeklinin etik anlamda yaratabileceği sorunlar üzerinde durur.

bu hikâyelerden birini (Zé’nin hikâyesini) gerçekten yaşanmış olaylara dayandırır. Bu sayede kendi kurmaca hikâyesini diğer hikâyenin gerçekliğiyle çevreler ve hikâyenin tümünün inandırıcılığını artırmış olur. Yönetmen, filmin uyarlandığı kitabın esas karakteri olan Zé’nin *Yaralı Yüz* (*Scarface*, 1983)’deki Tony Montana karakterine benzer yükseliş hikâyesini *Tanrı Kent*’in altmışlı yıllardan başlayarak değişen dinamikleri çerçevesinde anlatır. Fakat film ilerledikçe yönetmenin *Tanrı Kent*’te yaşayan,



Özel Tim, 2007

Jose Padilha'nın Özel Tim filmi, faveladaki yaşamı sadece favelada yaşayan gençlerin gözünden değil, özel timde görev yapan polislerin gözünden de anlatarak, kişi ve kurumlardan çok sistemin kendisine vurguda bulunur.

ama orada yaşananlardan uzakta kalmaya çalışan, aynı zamanda filmin anlatıcısı da olan Rokat karakterinin değişimine yoğunlaşması hikâyenin kurmaca tarafının baskınlaşmasını sağlar. Tanrı Kent altmışlarda ufak çetelerin çeşitli soygunlar yaptığı bir yerleşim alanıyken, aradan geçen zaman içinde uyuşturucu merkezi hâline gelir. Küçük çeteler örgütlü suç kartellerine dönüşür. Bu

süreçte seyirciye rehberlik eden Rokat'in anlattığı Tanrı Kent'in dönüşüm süreci, çoğunlukla çocukların değişimiyle paralel olarak ilerler. Ergenlik döneminin bitmesiyle birlikte gençlerin giyim kuşamlarından, dinledikleri müziğe ve arkadaş çevrelerine kadar uzanan değişim süreçlerini gözlemleriz. Yönetmen Meirelles filmin geçtiği mekânın tarihsel değişiminden kopuk bir hikâye anlatmadığını çoğu zaman vurgulamasına rağmen, hikâyeyi seyirciye sunarken Tanrı Kent'in tarihsel gelişiminden çok yarattığı karakterlerin dönüşüm sürecine önem verir.

Varolan gerçekliği kendi kurmaca hikâyesi içinde eriten yönetmen, bir yandan karakterleri sürekli takip eden dinamik kamerası diğer yandan da gerçekliği fragmanlaştıran ve hikâyenin aktarılmasında merak uyandıran parçalı kurgusuyla Tanrı Kent'in suçla

İç içe yaşayan karakterlerinin hikâyesini görselleştirir. Tanrı Kent'te yaşayanların altmışlardan beri artarak devam eden bir şiddet döngüsünün içinde kalmasının nedenleri üzerinden bu döngünün sorgulanması yerine, Meirelles kendi yönetmenlik yeteneklerini sergilemeyi ve şiddeti bir seyirlik olarak sunmayı tercih eder.

Favelada yaşayan gençlerin hikâyelerini anlatan filmlerin öncüllerinden olan Hector Babenco'nun *Pixote* filmi, bu anlamda Meirelles'in şiddeti beyazperdeye aktarış şeklini tartışmak için bize önemli ipuçları verebilir. Babenco *Pixote*'da şiddet içeren sahneleri sade ve mesafeli bir anlatımla seyirciye aktarmayı tercih eder. Aktarış tarzının yanında, Babenco gençlerin şiddetle olan ilişkisine neden-sonuç bağlamında yaklaşarak şiddetin sorgulanmasını da sağlar. Şiddetin bir seyirliğe ya da gösteriye dönüşmemesi için bu konuda özen gösteren Babenco gibi yönetmenlerin yanında, Meirelles *Tanrı Kent*'in açılış sahnesiyle bu konudaki tavrını da ortaya koyar. Yemek hazırlanırken ayağındaki ipten kurtulup var gücüyle kaçmaya çalışan bir tavuğun peşinden koşan silahlı çete üyeleri ve hemen arkasından başlayan çete üyeleri ve polisler arasındaki çatışma sahnesi, Meirelles'in çekim açılarıyla da bir gösteriye dönüşür. Meirelles *Tanrı Kent*'te ne şiddetin kanıksanmasını neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde vermeye çalışır ne de şiddeti yansıtış şeklinin etik anlamda yaratabileceği sorunlar üzerinde durur.

Onibus 174 ve Ultima Parada 174

Brezilya'da 12 Temmuz 2000 tarihinde, başkent Rio de Janeiro'da Sandro isimli evsiz bir genç, bir otobüsü içindeki yolcularıyla birlikte gasp eder. Kısa sürede polis ve özel tim otobüsü kuşatır. Medya mensuplarının olay yerine gelmesiyle olay kısa sürede ülkenin en büyük olayı hâline gelir. Olay medyaya yansımaya polis çoktan Sandro'yu öldürerek rehineleri kurtarma yoluna gidecektir; ama olayın medyaya anında yansımaları yüzünden seçimlerin hemen öncesinde vali tarafından Sandro'nun öldürülmemesi talimatı verilir. Brezilya'da her gün yaşanan sıradan bir olay gibi görülmesine rağmen, aslında bu otobüs kaçırma eyleminin altında çok derin ve birbiriyle bağlantılı olaylar dizisi yer alır.

Yönetmen Jose Padilha *Onibus 174* (2002) belgeselinde, Sandro'nun hikâyesini anlatırken öncelikle sokak çocuklarının yaşantılarına kamerasını uzatarak onların yaşadıkları ortamı bizlere tanıtır. Onların sokakta burun buruna kaldıkları tehlikeleri gösterir. Polislerin sokak çocuklarına uyguladığı orantısız şiddeti çarpıcı röportajlarla gözler önüne serer. Çocukların sokaklardaki yaşam koşullarını ve maruz kaldıkları tehlikeleri anlattıktan sonra belgesel, eğitimcilerin gözünden sokak çocuklarının yaşadığı kimlik bunalımını sorgulamaya başlar. Eğitimcilerden biri; "Toplumumuz onları bir insan değil de bir çöpmüş gibi görüyor. Onlar birer çöplüğe atılıyor ve bizler çöplerimizi on-

Altmışlarda üretilen toplumsal gerçekçi ve politik yanı kuvvetli olan filmlerin aksine, bugün favelada yaşayan gençlerin hayat hikâyeleri neden-sonuç ilişkisinden uzak, sorgulayıcı ve eleştirel bakış açısından yoksun bir şekilde beyazperdeye aktarılır.

ların üzerine atıyoruz.” diyerek aslında favelada yaşayan gençlerin psikolojisini de ifşa eder. Toplumsal hayatta sürekli görmezden gelinen, hiçbir zaman insan olarak görülmeyen ve sürekli “suçlu” damgasıyla yaşamaya çalışan bu gençler, toplumun görmezden gelinen ve istenmeyen yüzleri olur bir anlamda. Toplum, kendi kendisiyle yüzleşmek istemediği için bu insanları da görmeyi reddeder.

Onibus 174 gibi Sandro'nun hayat hikâyesini merkezine alan *Son Durak 174* (*Ultima Parada 174*, 2008) ise; *Tanrı Kent*'i kendisine referans kaynağı alan favela dramlarının izinden gider. Biri belgesel diğeri kurmaca olan bu iki yapıyı birbiriyle kıyaslamak haksızlık olsa da; varolan gerçekliğin sunulmaları arasındaki farkı anlamamız için de faydalı olacaktır. Bu tarz yapımlarda varolan gerçekliğin sunumunda ve yeniden şekillendirilmesinde önem arz eden konuları görmek açısından *Son Durak 174* bizlere önemli ipuçları sağlar. Seyircinin karakterle özdeşleşmesine olanak sağlayacak unsurların altını çizen,

karakterin çevreyle iletişimini yönetmenin hikâyeye yaklaşımı doğrultusunda yeniden düzenleyen ve olay örgüsündeki gelişmeleri “çarpıcı” finale hizmet edecek şekilde kurgulayan *Son Durak 174*; bizlere favela dramlarının da formülünü verir. *Onibus 174*'ün finalinde, Sandro'nun otobüs kaçırma eylemi ve sonuçları sonrasında seyirciler yirmi birinci yüzyılda insan olarak yaşamamanın gerekleri üzerine düşünmeye teşvik edilirken; *Son Durak 174* finaliyle ele aldığı karakterini bir anti-kahraman olarak sunar ve seyircinin bu anti-kahraman için gözyaşı dökmesini ister.

Jose Padilha'nın Özel Tim (Tropa de Elite, 2007) filmiyse, faveladaki yaşamı sadece favelada yaşayan gençlerin gözünden değil, özel timde görev yapan polislerin gözünden de anlatarak, kişi ve kurumlardan çok sistemin kendisine vurguda bulunur. Sürekli sahip değiştiren, uyuşturucu ve silah kaçakçılığının orta yerinde kalmış bir yerleşim bölgesinde suçla iç içe yaşayan insanların öyküsünün anlatıldığı filmde, yönetmen bir önceki belgeseli *Onibus 174*'te olduğu gibi, içerinin de aslında dışarıya gibi çürümekte ve yozlaşmakta olduğunu gösterir. Zenginlik korunduğu fakirin cezalandırıldığı düşünülen, şiddetin şiddeti doğurduğu, kontrolsüzlüğün ege-men olduğu sokaklara kamerasını doğrultan yönetmen, buradaki başarısını insan psikolojisini çözümlerken de tekrarlar. *Tanrı Kent*'in birbirine yakın yaşlarda olan Zé ve Raket karakterlerinin birbirlerine tezat

bir şekilde gelişen *hikâyeleri* gibi Özel Tim’de de Matias ve Neto’nun benzer bir karakter değişimi vardır. Padilha özellikle Matias karakterinin değişimini anlatırken, Tanrı Kent’in Rokat’i gibi o düzenin dışına çıkabilen istisnaların bile toplumsal düzenin çarpıklığından etkilenebileceğini gözler önüne serer. Matias karakterinin filmin başından sonuna kadar yaşadığı değişim, çürümüş toplumun bireyler üzerindeki derin etkilerine **de vurgu yapar.**

Yeni Sinema öldü, Yaşasın Yeni Sinema!

Son dönem Brezilya filmlerinin aksine, İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nden etkileneren altmışlarda Brezilya’da ortaya çıkan Yeni Sinema (Cinema Novo) akımı, Brezilya’da bugün de devam eden toplumsal şiddet olaylarının temeline inmek için önemli bir dayanak noktası teşkil eder. Yoksulluk, sefalet ve açlıkla karşı karşıya kalan insanların yaşamlarını beyazperdeye aktaran, daha çok kırsal kesimin sorunlarına filmlerinde yer veren, toplumsal ve politik yanı güçlü olan bu sinema, kurucularından olan Glauber Rocha’nın da belirttiği gibi özgünlüğünü “açlıktan” alır: Açlık ile şiddet filmin odak noktasını oluşturur. Şiddet, açların normal davranışıdır¹ diyerek Rocha’nın felsefesini yorumlayan Michael Chanan, aynı zamanda favelada yaşayan

gençlerin şiddetle olan ilişkisinin de temeline inmemize olanak sağlar.

Brezilya sineması bugün Glauber Rocha ve Ruy Guerra gibi yönetmenlere nazaran kendisine farklı bir yön çizmiş gibi görünüyor. Altmışlarda üretilen toplumsal gerçekçi ve politik yanı kuvvetli olan filmlerin aksine, bugün favelada yaşayan gençlerin hayat hikâyeleri neden-sonuç ilişkisinden uzak, sorgulayıcı ve eleştirel bakış açısından yoksun bir şekilde beyazperdeye aktarılır. “Açlık”tan kaynaklanan şiddeti, neden-sonuç ilişkisiyle görece daha bütünlüklü bir şekilde anlatan ve toplumsal referansları olan filmler yerine, artık varolan durumdan kendilerine pay çıkarma peşinde koşan yapımcı ve yönetmenlerin önderliğinde, belli formüller üzerine kurulu bir “favela draması” kuşağı kendini gösterir. Paulo Lins’in senaryosundan uyarlanan *Almost Brothers* (2004), Paulo Morelli’nin yönettiği ve Tanrı Kent’in izinden giden *City of Men* (2007) ve Son Durak 174 filmleri, son zamanlarda Brezilya’da popülerleşen favela dramalarının başlıca örnekleri olarak karşımıza çıkar. Sinemada anlatılan bu hikâyelerin belki de öncüllerinden biri olan Hector Babenco’nun *Pixote*’u ve Tanrı Kent’le aynı yıl çekilen *Jose Padilha*’nın *Onibus 174* belgeseliyse, favelada yaşayan gençlerin hayat hikâyelerini anlatırken, aynı zamanda sorunun toplumsal yanlarını ve yaşanan trajik olayların taraflarını da merceğine almayı ihmal etmez.

¹ Esra Biryıldız, *Zeynep Çetin Erus, Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, İstanbul: Es Yayınları, 2007, s. 25



REZAN YEŞİLBAŞ'TAN YERALTI NOTLARI

SÖYLEŞİ:
KORAY SEVİNDİ
M. ABDÜLGAFUR ŞAHİN

2008'de Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü'nden mezun olan Rezan Yeşilbaş, *Hüküm* (2008) ve *Sessiz/Be Deng* (2011) adlı kısa filmleriyle çeşitli festivallerde yarıştı. "Kadın Üçlemesi"nin

ilk filmi *Hüküm* yurtiçi ve yurtdışı pek çok festivalde gösterildi ve çeşitli ödüller aldı. Yeşilbaş bir süre CNN Türk televizyonunda belgesel film yapımında çalıştı. Zeki Demirkubuz'un *Kıskanmak* (2009) filminde yapım sorumlusu olarak görev aldı. Ardından yapımcılığını Hüseyin Karabey'in üstlendiği, altı farklı ülkeden yönetmenin yer aldığı *Unutma Beni İstanbul* (2010) adlı projede çalıştı. Son olarak yine Zeki Demirkubuz'un yönettiği *Yeraltı* (2012) filminde yönetmen yardımcılığı görevini üstlendi. Rezan Yeşilbaş, *Yeraltı* notlarını ve yönetmen yardımcılığı deneyimini bizlerle paylaştı.

➤ Zeki Demirkubuz'la çalışmaya nasıl başladın?

Zeki Demirkubuz'la çalışmaya *Kıskanmak* filmiyle başladım; orada yapım sorumlusuydum. Ardından post prodüksiyonunda çalıştım. O zamandan beri Zeki Hoca'nın asistanlığını yapıyorum. *Yeraltı* filmi için de yönetmen yardımcılığı görevini üstlenmemi istedi. Zaten Demirkubuz benim için sadece sette çalıştığım bir yönetmen değil, aynı zamanda bir hoca, bir dost...

➤ Bir film projesi yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası olarak üç temel kısma ayrılıyor. Yönetmen yardımcısı olarak bu süreçlerin hangilerinde yer aldın?

Setteki yönetmen yardımcılığı görevinin dışında *Yeraltı* projesinin her aşamasında yer aldım diyebilirim.

➤ Filmin çekimleri ne kadar sürdü? Setteki iş akışından ve set ortamından biraz bahsedebilir misin?

Çekimlere Ocak 2011'de başladık ve dört buçuk hafta sürdü. Film, Ankara'da, oldukça küçük bir ekiple çekildi. Bu durum insanın hareket kabiliyetini kolaylaştırıyor tabii. Bununla beraber daha sıkı ve yoğun bir çalışmayı da gerektiriyor. Bu çalışmada küçük bir ekibin en etkili şekilde nasıl yönetileceğini de Zeki Hoca'dan öğrenmiş oldum. Demirkubuz gibi senaryoya, teknik ekibe, oyunculuğa en az o işin erbapları kadar hâkim olan bir yönetmenle çalışmak aslında strese de neden oluyor. Her an zihnini uyanık tutmak, senaryoya hâkim

Demirkubuz gibi senaryoya, teknik ekibe, oyunculuğa en az o işin erbapları kadar hâkim olan bir yönetmenle çalışmak aslında strese de neden oluyor. Her an zihnini uyanık tutmak, senaryoya hâkim olmak, sanatsal yaratıcılığı elden bırakmadan işin matematik kısmını iyi hesaplamak gerekiyor.

olmak, sanatsal yaratıcılığı elden bırakmadan işin matematik kısmını da iyi hesaplamak gerekiyor. Bunlar Zeki Hoca'nın her an yaptığı zihinsel egzersizler; benim, oyuncuların ve diğer ekibin de buna uyum sağlaması icap ediyor.

➤ Yönetmen yardımcısı olarak sette yönetmenle ilişkin nasıl yürüyor?

Bence Zeki Hoca senaryolarını çok iyi bir temele oturtuyor. Senaryo üzerinde çok zaman harcamış olduğundan sette işler kolaylaşıyor. Ancak benzer şekilde yönetmen yardımcısının da senaryoya hâkim olması şart. Biz her çekim gününden önceki akşam program üzerine konuşuyorduk. Ben önerilerimi sunuyordum ve böylece bir sonraki günün plânını yapıyorduk. Genel olarak bir yönetmen yardımcısı diğer ekiple nasıl ilişki kurar bilemiyorum. Ama

Zeki Hoca senaryolarını çok iyi bir temele oturtuyor. Senaryo üzerinde çok zaman harcamış olduğundan sette işler kolaylaşıyor. Ancak benzer şekilde yönetmen yardımcısının da senaryoya hâkim olması şart.

ben Zeki Hoca'yla olan iletişimimden ötürü ekiple yönetmen arasında köprü olma konusunda daha fazla inisiyatif aldım diyebilirim. Aslına bakarsanız yönetmen yardımcısının zaten biraz daha çözüm odaklı, uzlaşmacı olması gerekli.

➤ Bazı yönetmenler senaryoyu tüm ekibe okutmazlar. Peki, bu konuda Zeki Demirkubuz'un setinde durum nasıl?

İsteyen herkes senaryoyu okuyabiliyordu, böyle bir yasak yoktu. Zaten ne çektiğimizi bilmemiz için ekip olarak senaryoyu okumamızın gerekli olduğu konusunda hemfikirdik.

➤ Filmin dijital olarak çekildiğini biliyoruz. Bu tercihin sebebi nedir? Sırrı Süreyya'nın daha çok tekrara sebep olduğu için bundan şikâyetçi olduğunuzu okumuştuk. Ortalama kaç tekrarla yapıldı çekimler?

Dijital kamera birçok kolaylık getiriyor tabii. Bu Zeki Hoca için önemliydi şüphesiz.



35 mm'ye göre daha fazla çekim tekrarı yapıldı. Ama bu yine de olmaması gerektiği kadar tekrar edildiği anlamına da gelmiyor; Sırrı Ağabey konuya esprili bir şekilde yaklaşmış.

➤ Yönetmen yardımcısı ne gibi yetilere sahip olmalı sence?

Yönetmen yardımcısının şu niteliklere sahip olması gerekir gibi bir kriter belirleme noktasında olmadığımı düşünüyorum. Sinemanın hangi alanında çalışırsa çalışsın kişinin hem yetenekli hem çalışkan olması gerekiyor kuşkusuz.



➤ İki kısa filmin var; buna bağlı olarak konuşursak yönetmen yardımcılığını yönetmenlik öncesi bir pratik olarak mı görüyorsun? Şimdiye kadar çalıştığın işler kendi filmini yapman yolunda sana ne gibi katkılar sağladı?

Tabii ki nihai amacım kendi filmlerimi çekmek. Zeki Hoca'yla çalışmak da bu anlamda benim için çok iyi bir deneyim. Ben sadece sette bir yönetmen yardımcısı değildim. *Kıskanmak*'tan bu yana Zeki Hoca ile çalışarak, bir filmin bütün aşamalarını profesyonel bir şekilde öğrenme

sansına sahip oldum. Özellikle yapım aşamasını ve teknik aşamaları kastediyorum. Bu kendi filmimi yapmamda bana çok yardımcı olacak bir deneyim. Aynı zamanda bu beceri, başka yönetmenlerin filmlerinin yapım alanında da yer alabilme sağladı. Yönetmenlik adına bu iş deneyimlerinin şüphesiz bana katkısı çok. Sadece yönetmen yardımcılığı değil, her ne görevde olursa olsun bulunduğunuz setteki yönetmenin çalışma biçimi size bir bakış açısı kazandırıyor. Bu konuda iki örnek verebilirim: Hüseyin Karabey'in *Unutma Beni İstanbul* isimli projesinde altı farklı ülkeden yönetmenin çalışma şekillerini görmek bana çok şey kattı. Bir diğeri ise Bilim ve Sanat Vakfı'nda Mecid Mecidi'nin yönetiminde gerçekleşen atölye çalışmasında çekilen kısa filmde oyuncu olarak yer almam; bu da benim için unutulmaz bir deneyimdi.

➤ Güzel Sanatlar Fakültesi'nde okudun, okulda aldığın eğitimin şu an sektörde yaptığın işe katkısını nasıl değerlendiriyorsun?

Okulun teorik yönden sinemayı anlamak konusunda katkısı olmuştur. Okul aslında sadece verdiği akademik eğitim için değil, orada sinemada anlatacak derdi olan sizin gibi insanlarla karşılaşmayı sağladığı için de önemli. Teorik anlamda ise Hüseyin Ağabey (Karabey)'in bize bir dönem verdiği dersin çok belirleyici olduğunu söyleyebilirim.

GİZLİCE KİTAP OKUYAN KADINLAR VE DİĞERLERİ

CİHAN AKTAŞ

I. İran'ın Yeni Gerçekçi İtalyan Sineması'ndan ve Fransız yönetmen Godard'dan etkilenmelerle oluşturduğu Devrim Sineması'nın ayırt edici bir özelliği, sıradan insana yönelen özenli bakıştır. Bu bakış sadece senaryonun içeriğiyle sınırlı kalmıyor, sıradan insan oyuncu olarak sinemaya katılıyor aynı zamanda. Godard'ın da içinde bulunduğu Fransız Yeni Dalga'sı herkesin yönetmen olabileceğini savunuyordu, öyleyse herkes pekâlâ oyuncu da olabilir. Film bazen doğaçlama bir akışla, profesyonel olmayan, kendisi olarak rol yapan oyuncunun istediği yönde akıp gidebilmeli. Mahmelbaf'ın *İran Halıları* (*Gabbeh*, 1996) ve Kiyarüstemi'nin *Kirazın Tadı* (*Ta'm e guilass*, 1997) isimli filmlerinde olduğu gibi... Kiyarüstemi'nin *Kirazın Tadı*'nda oynaması için teklifte bulunduğu, İtalya'da mimarlık tahsili görmüş olan

oyuncunun kendisine “Nasıl bir karakteri canlandıracağım?” şeklindeki sorusuna, “İtalya'da tahsil görmüş kırk yaşlarında bir mimarı canlandırıcaksın.” dediğini okumuştum bir yerde.

Bu girişi yapmamın sebebi, bu yıl Fecr Film Festivali'nin kayda değer filmleri arasında gösterilen Hümayun Esadiyan'ın *Ay Yüzünü Öpmek* (*Busiden Ruyi Mah*, 2012) isimli filminin iki başrol oyuncusunun, Şirin Yazdanbaş ve Rabia Medeni'nin geç yaşta gelen sinema kariyerleri. Meslekten oyuncu olmayan, yıllarını farklı alanlarda çalışarak geçirip emeklilik çağına erişmiş her iki yaşlı kadının da yakın dönemde tecrübe ettikleri ufak tefek roller dışında star olarak ilk sinema deneyimi bu.

Esadiyan popüler oyuncularla çalışmama riskini göze alarak film yapmayı tercih eden bir yönetmen. Filmlerindeki oyuncuların imajlarının oyunu etkilememesi gibi bir kaygısı var. *Ay Yüzünü Öpmek*, başlıca işleri yirmi yıldır görmedikleri

evlatlarının dönüşünü beklemek olan iki anneyi konu alıyor. Sade, basit bir açıklama bizi nasıl sürükleyebilir film boyunca? Filmin atmosferi bize yönetmenin bir önceki başarılı filmi, bir medrese öğrencisinin eşinin MS hastalığına yakalanmasıyla değişen dünyasını konu alan *Altın ve Bakır'ı* (*Tala va Mes*, 2011) hatırlatıyor, ancak hikâyenin çıkış noktası olsun, karakterlerin ifadesi olsun bir hayli farklı ve ilginç. Kameranın uzandığı evlerin derinlikleri ve ailelerin “şenlikli” yapısı, bu köşede daha önce konu ettiğim Rıza Mirkerimi'nin *Bir Parça Şeker* (*Ye Habe Ghand*, 2011) filmi- nin fezasını çağırıştırıyor yer yer. Hâlâ geleneksel bir hayatın parçası olmaya devam eden insanlar, bir yanlarıyla ister istemez modern hayatın icatlarının farkına varmaya zorlanıyorlar.

II. Gerek dünya sinemalarında, gerekse İran sinemasında konusu, hatta başlığında “iki kadın” a yer veren filmler hiç az değil. “iki kadın” genellikle ya erkeklerin yol açtığı hayal kırıklığıyla dayanışmaya giren bir ikili oluyor, ya da pek zıt iki dünyanın bir yerde karşılaşırken kendilerindeki eksikliği tanımlama, fazlalığı ise bağışlama bilincini kazanmaya başlayan temsilcileri.

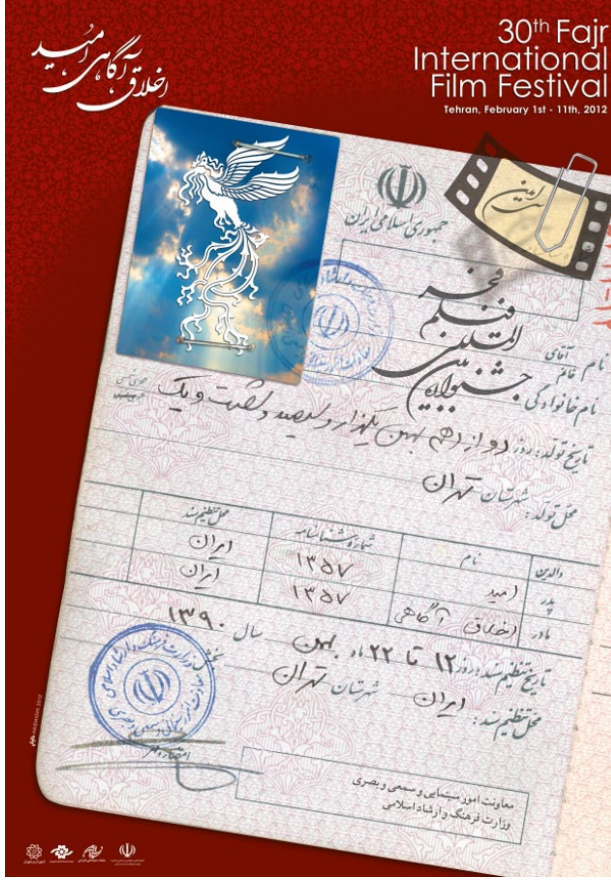
Tehmine Milani'nin 1999'da Fecr Film Festivali'nde En İyi Senaryo ödülünü kazanan ve kimi eleştirmenlere göre İran sinemasının “en feminist” filmi olan *İki Kadın'ı* (*Do Zan*, 1999), geleneksel ve modern kadın kişiliklerinin karşılaşmasındaki çelişki ve etkileşimleri konu alırken, yönetmenin sosyal adaletsizliğin zayıf cinsi nasıl da ha-



İki Kadın, 1999

yattan düşürebileceğine dair bir duyarlılıkla tanımladığı feminist bakışı çerçevesinde geliştirdiği eleştirilere zemin oluyor.

Devrimin başlarında üniversitede arkadaş olan Rüya (Marila Zarei) ve Fereşte (Niki Karimi), kültür devrimi sırasında üniversitelerin kapatıldığı dönemde birbirlerinden koparlar. Geçen yıllar içinde Rüya başarılı bir mimar oluyor ve mutlu bir evlilik yapıyor, Fereşte ise tersine salt ait olduğu tutucu toplumsal çevre ve ailesi yüzünden yeteneklerine ve çalışkanlığına karşılık mesleki hayatında ilerleyemediği gibi, mutlu bir evlilik de gerçekleştiremiyor. Parlak bir güzelliğe sahip olan genç kız Tahran'da yaşarken kendisine saplantılı bir duyguyla bağlanan genç bir adamın rahatsız etmesi ve kezzapla tehdidi nedeniyle, üniversitelerin belirsiz bir süreliğine kapanmasının da etkili olduğu bir bezginliğe kapılarak küçük kasabasına



dönüyor. Ailesinin onayladığı, vaatler ve tehditlerle yapmaya zorlandığı evlilik hayatı ise baskıcı, psikopat bir adam olan kocasının şiddetine maruz kaldığı bir cehenneme dönüşüyor. Kıskanç ve kuşkucu adam Ferešte'ye haberi olmaksızın evden çıkmayı yasaklamakla kalmıyor, telefonla konuşmasını, kitap ve gazete okumasını ve arkadaşlarıyla iletişimi de yasaklıyor. Ferešte karakteri maruz kaldığı baskıya görünürde boyun eğse de, yaşadıklarını sorgulamayı sürdürdüğü ve biricik çocuğunun daha sağlıklı bir ortamda yetişmesini arzu ettiği için olabileceğinden fazla acı çekiyor. Gelgelelim hiç kurtuluş yolu

yok gibidir. Ailesi en zor anlarında bile ona destek vermekten uzak durmuştur. Bu zor hayat tarafından yutulmamak için gizlice kitap okumaya çalışması çok etkileyici Ferešte'nin, bana 1980'lerin ikinci yarısında tanıdığım, kocasından gizlice çocuk hikâyeleri yazmaya çalışan, daktilosunu ise bir battaniyeye sararak karyolanın altına gizleyen bir yazarı hatırlattı.

Kocasının bu gizli okumaların farkına varmasıyla gelen kavgalar ise bardağı taşıran son damla olacaktır. Naif, korkularla malûl Ferešte şaşırtıcı bir güçle bir kafese ben-zettiği evinden uzaklaşmayı başarıyor.

Kimi seyirci Ferešte'nin zorlama bir karakter olduğunu düşünebilir. Bir kadının karşısına sürekli psikopat erkekler çıkmaz ya! Güzel, naif görümlü hatta ürkek duruşlu olduğu için de Ferešte baskıya, tehdite izin verecek bir kadın gibi görünüyor. Taşralı kökeni ve aile terbiyesinin de etkisiyle, Tahran'da tutunmayı başaramıyor. Fakat kendi küçük şehri ya da kasabasında yaşadığı zulümle bir bilinç sıçraması gerçekleştirebilir.

Milani toplumsal arka plândan hareketle iki kadının hayatlarının eşit zeminlerde nasıl farklı istikametlere gideceğini anlatırken, Ferešte örneğinde en zor şartlarda dahi mücadaleyi elden bırakmayan bir kadının görece de olsa özgürleşebileceği ve varlığına yönelen baskıyı alt edebileceğini ortaya koyuyor *İki Kadın*'da.

III. Ay Yüzünü Öpmek'teki iki kadını aynı noktada buluşturan ise ayrılan değil, bir-

leşen bir yazgı; anneliğin sınırsız sabrı ve tahammülünün olumsuz haberlere bile yüklediği umut. Söz konusu olan, varlıklarının anlamını aile hayatında bulan kadınların dünyasıdır. Bu dünyayı içine dâhil olmadan tanıyamayacağımızı söylemeye çalışıyor Esadiyan seyircisine.

Filminin başrollerinde oynattığı kadınlar, bir bakıma Tehmine Milani'nin *İki Kadın*'inde yazgılarının adet ve anelere, erkek egemen kabullere bağımlılığını eleştirdiği toplumsal kesimlerden geliyorlar. Devrimden önceki sinema sahasına oyuncu olarak adım atmayı akıllarına getiremeyecek iki kadın, emeklilik çağında itibarlı bir yönetmenin filminde başrolde oynama imkânı buldular.

Şirin Yazdanbaşı, emekli bir memur. Bu filmde oynamayı kabul ettiğinde en büyük sıkıntısı sabah erkenden çalışmaya başlamak olmuş. Daha önce başka bir filmde kısa bir rol almış. Esadiyan'ın filminde canlandığı karakterin yaşadığı tecrübenin bir benzerini kendi hayatında yaşadığı için güçlük çekmemiş çekimler sırasında. Diğer oyuncu Rabia Medeni de emekli bir öğretmen. Daha önce oğlu Emir Şahap Rezeviyan'ın yönettiği *Sevgili Yaz (Tabestane Aziz, 2009)* filminde oynamış. Birkaç filmde ve dizide aldığı küçük roller hep bir hobi seviyesinde kalırken *Ay Yüzünü Öpmek* filminde başrolde oynamak için teklif almış. "Yaşlıyım, evet, ama film setinde gençleştiğimi duyuyor, genç bir oyuncunun enerjisiyle oynuyordum." diye konu-



Ay Yüzünü Öpmek, 2012

Bu yıl Fecr Film Festivali'nin kayda değer filmleri arasında gösterilen Hümayun Esadiyan'ın *Ay Yüzünü Öpmek*, başlıca işleri yirmi yıldır görmedikleri evlatlarının dönüşünü beklemek olan iki anneyi konu alıyor.

şuyor Fecr Festivali kapsamında yayınlanan *Simorg Dergisi*'nin beşinci sayısında. İki kadın oyuncu kocalarından gizli kitap okuma çabasına düşmüş kişilikler değil gerçek hayatta. Aile hayatının öncelendiği bir memuriyet hayatını sürdürmüşler. Filmde canlandırdıkları karakterlerin de gizlice kitap okumak için çaba göstermiş olduğu söylenemez.

İran Sineması'nın kadın meselelerinde gelenek ve modernliğin yer yer çatışmalarla

süren karşılaşmalara sahne olduğunu dile getirmiştım *Şarkın Şiiri*'nde. Kadın meseleleri sinema sahnesinde yeni bir algıyla irdelenirken siyaset ve hukuku da etkileyen eleştiriler koyuyor ortaya. Bir yönetmen, toplumda kendilerini geliştirmek isteyen kadınların önündeki engelleri farklı toplumsal yapılardan gelen genç ve idealist "iki kadın"ın hikâyesi çerçevesinde filmine konu edinirken, bir diğer yönetmen ömrünü sinema dışı alanlarda geçirmiş yaşlı başlı iki emekçi kadını neredeyse kendi hayatlarını canlandırmak üzere filminin başrollerinde oynamaya çağırıyor.

Çocuklarının güzel haberlerini almaya adanmış yıllar, bir bakıma savaşa gitmiş ama dönememiş, sağ mı yoksa şehit mi oldu bilinemeyen evladının ayak seslerini duyma umuduyla geçen günler... Böyle de beklenebilirmiş demek, bu şekilde de dile getirilirmiş özlemin sızıları... Beklemenin oluşturduğu alışkanlığı kırmamak için evin uzağına gitmiyor yaşlı kadın, hiç değilse beklenenin dönme anına göre düzenlenmiş ortamın sunduğu bir teselli var. Bir şeyler paylaşılırken sıkıntılı soruları da eritiyor neşesinde, zaman süratle cepheden hayli gecikmiş olarak cenazesi gönderilen evladı karşılama anına akıyor. Postmodern zamanların yitirmeye yüz tuttuğu nine role canlandırılmıyor, sahici olarak karşınızda. Anlamsız bir varoluş algısını sonsuza dek bir sıkıntıyla sürdürecekmış gibi yaşatan Godot beklemesi süreci geliyor akla. Kurumuş ağaç, kır yolu, solgun gün ışığı... Yaşlı kadınların hüznü, uzun suskunluk

anları bekleyiş haline özgü aradalığı hayatın asli mecrasına dönüştürüyor. Bunun yanında sessizlik anları konu komşuyla, to-runlarla şakaya neşeye açılarak üzerindeki hüznü yükünü kasvete dönüştürmekten kurtuluyor sanki.

IV. Devrimden önce sinemaya gitme konusunda bile çekinceleri olan kadınlar neredeyse otuz yıldır bazen ellerine kamera alıyor, bazen de kamera önüne geçiyorlar. Herkesin film yapabildiği, herkesin oyuncu olabileceği plato, sağladığı geçişkenliklerle farklı katmanların birbirine ayna tutmasının zemini oluyor. Kocasından gizli kitap okuyan genç kadını, kendini donattığı takdirde eline kamera alabileceğine de inandıran bir zemin bu. Sokak, Şahlık Dönemi'nde olduğu gibi genç kızlara tuzaklar kurulan labirent değil, amaçlı geçişler için genişleyen, platolara açılan geçiş alanı. Sinema da kadınların cinsel istismara maruz kaldığı, cinsel açıdan metalaştırılarak ezilme durumlarını çoğaltan karanlık vadi olmaktan uzak...

Böylelikle bütün toplumu farklı kanallarla içine çeken sinema, tıpkı beslendiği taziye oyunları geleneğinde olduğu gibi farklı bir kamusal alanın zeminine dönüşüyor. Her kesimden sanatçı ya da ani bir kararla taziye sahnesine yönelen seyirci bu zeminde aktif bir şekilde yeni bir mevcudiyet kazanabilir. Söz konusu olan, kocasından gizli kitap okuyan kadınların bireysel sıçramalarına izin veren toplumsal sahnelerin dini bağlamda kazandığı meşruiyet.

DASK 4.KISA FİLM YARIŞMASI

SALLANMAYA VAKİT YOK!

Haydi genç, hemen harekete geç!
Yeteneğini konuşur, kısa filmini çek,
hediye kazanma şansını yakala.

DASK Kısa Film Yarışması tüm üniversite öğrencilerine açıktır.

Detaylı bilgi:

www.dask.gov.tr

www.facebook.com/dask

0212 293 13 13

SON KATILIM
1 HAZİRAN 2012

Birincilik Ödülü:



MacBook Pro
Sony HXR - MC2000E Kamera

İkincilik Ödülü:



MacBook Pro

Üçüncülük Ödülü:



MacBook

1. İzleyici Özel Ödülü:

Canon SLR Dijital Fotoğraf Makinesi

2. İzleyici Özel Ödülü:

Canon Compact Dijital Fotoğraf Makinesi



dask

DASK
KISA FİLM
YARIŞMASI
KURULUŞU

www.dask.gov.tr

!f KISALAR'IN ARDINDAN

ZEYNEP MERVE UYGUN

Bu yıl on birincisi düzenlenen !f İstanbul'un Kısalar bölümünde yine ilginç ve özgün(!) temalar vardı. “Ben Tarihim”, “Sessiz ve Derin”, “Şehir İçin Ruh Hali Rehberi”, “Daha Çocukken Büyürüz”, “Resmi Görüş” ve “Kendinle İkili Mücadele” şeklinde adlandırılan altı bölümde toplam yirmi üç kısa metraj gösterildi.

Artık bir “kısa film festivali klâsiği” haline gelen 5-10 izleyicili bir gösterim beklerken, salondaki popüler vizyon filmi kalabalığıyla karşılaşmak oldukça şaşırtıcıydı.

Bu yoğunluk filmlerin üç gün arka arkaya (20, 21 ve 22 Şubat) aynı saatlerde, Beyoğlu'ndaki merkezi bir sinema salonunun aynı salonunda gösterilmesinden mi kaynaklanıyordu? Filmleri gösterim kapsamına alınan yönetmenlerin eş dost kontenjanı mıydı koltukları dolduran? Yoksa en iyi ihtimalle, Türkiye'de -şaşılacak bir biçimde- kısa filme olan ilgi mi artmıştı? Belki de hepsi. Bir de gösterimi yapılan filmlerin yukarıda bahsedilen altı tema oluşturulduktan sonra mı seçildiği yoksa birbirinden oldukça farklı yirmi üç filmin zorlama kategorilere mi yerleştirildiği sorusunun cevabı da çok da net değil.

Peki ya Tarihsel Portreler?

Temaların açılımları da bazı tezatlıklar barındırıyordu. Örneğin; “Ben Tarihim” temasının açıklamasında şunlar yazıyordu: “BEN TARİHİM, geçtiğimiz yüzyılın başında bu topraklarda doğmuş farklı etnik kökenlerden üç portreye bakıyor. Bu üç belgesel Türkiye tarihine farklı yaşamlar ile bakmak ve herkesin kendisine göre bir tarih okuması çıkarması için alternatif bir sözlü tarih çalışması olarak da düşünülebilir.” Bu bölümde izleyebildiğim iki biyografik belgesel “Ben Tarihim” kategorisine kısmen uymakla birlikte, tarihsel portreler oluşturmak açısından oldukça yetersizdi.

Ezgi Kılınçaslan’ın yönettiği *Elizabeth*, bir yaşında iken doğum yeri olan Adana’dan Lübnan’a göç etmek zorunda olan Ermeni bir kadının hikâyesini anlatıyor. 29 dakikalık hikâyeyi takip etmek filmin bazı temel aksaklıkları dolayısıyla sık sık sekteye uğruyor. Malzemenin harekette devamlılık ilkesine sadık kalınmadan kurgulanması, örneğin; hareketli görüntünün ardından aniden sabit fotoğraf karesine geçilmesi (belgesellerde fotoğraf kullanımı da ayrı bir problem) sesin yükselip alçalması ve bazen birden kesilmesi gibi sorunlar filmin akmasını engelliyor ve izleyiciyi hikâyeden uzaklaştırıyor.

Ayrıca klâsik giriş-gelişme-sonuç örgüsünün olmaması da takibi güçleştiren bir diğer faktör oluyor. Anlatıdaki yapıbozumu farklı bir sona hizmet edeceği ihtimali perde karardığında fena halde yanıldığını

“Yeni Türkiye Sineması”nın kurmaca filmleri alternatif sinematografileri, yeni anlatı teknikleri, en azından yeni sözler söyleme niyetleriyle hem ülke içi hem de uluslararası film arenasında oldukça olumlu gelişmeler kaydederken belgesel filmin ergenlik dönemini atlatamamış olması karamsar bir tablo koyuyor ortaya.

gösteriyor çünkü üstü yavaş yavaş açılan birkaç mesele hiçbir yere bağlanmıyor. Bununla birlikte çarptığımız dil bariyeri yani *Elizabeth* karakterinin Arapça konuştuğu bazı kısımların çevirisinin yapılmaması karşımızdaki tarihsel portreyi aydınlatmaktan çok mistik bir hale dönüştürüyor.

“Ben Tarihim” kategorisinde izlediğimiz bir diğer belgesel Bülent Boral’ın *Sairé Dersimi: Silo Qız* (*Dersimli Halk Ozanı: Silo Qız*) idi. Halen Dersim’de yaşayan ünlü söz ve keman ustası Silo Qız’ın yaşam ve müzik serüveninin anlatıldığı belgesel ise 38 dakika sürüyor. Filmi takip etme noktasında yine problemler yaşanıyor. Neredeyse tamamı omuz plân röportaj ve fotoğraf (zoom in-zoom out) slideshow’dan oluşan filmi bir televizyon programından ayıran tek detay, burada dış sesin kullanılmamış olması.

Daha önce pek çok kez belgesel film üzerine yazılan makalelerde ve kitaplarda zikredilen bazı soruları yeniden hatırlamalıyız



Ardamardarın Dahiyane Fikirleri

belki: Belgesel film sanat mıdır? Sanat kaygısı güdülerek mi oluşturulmalıdır? Bir televizyon belgeselini “sanatsal” bir belgeselden ayıran öğeler nelerdir? Bir şeyi belgelemek onun film olarak adlandırılması için yeterli midir? vs vs.

“Yeni Türkiye Sineması”nın kurmaca filmleri alternatif sinematografileri, yeni anlatı teknikleri, en azından yeni sözler söyleme niyetleriyle hem ülke içi hem de uluslararası film arenasında oldukça olumlu gelişmeler kaydederken belgesel filmin ergenlik dönemini atlatamamış olması karamsar bir tablo koyuyor ortaya. Tam da burada Cahit Çeçen’in umut vadeden *Kahpe Devran* filmini, biyografik/portre belgesel anlatımı konusunda kısır döngüde olmadığımızı söylemek için örnek gösterebiliriz. (Film <http://vimeo.com/21583961>’den izlenebilir.)

Bir Anti-Kahraman Olarak Aile

!f Kısalar’ın “Daha Çocukken Büyürüz” başlığı altında izlediğim *Yuva* filmi belgeselde “yeni ufukların” çok uzak olmadığını müjdeleyen bir başka yapım oluyor. *Yuva* işlediği mesele itibariyle çok uzun bir 52 dakika yaşatıyor izleyicisine çünkü konumuz aile içinde yaşanan taciz ve tecavüz gerçeği.

Yönetmen Ebubekir Çetinkaya konu üzerine uzun süre kafa yormuş ve uzun uğraşları sonucunda Hollanda Konsolosluğu’ndan alabildiği fon yardımıyla zorlu bir konunun altından ustalıkla kalkmış. Belgesel sinema anlatısının kördüğümüne döndüğü yerler için makul çözümler üretmiş. İpek İzci, Radikal Hayat’taki haberinde filmin anlatısı için şöyle diyor: “Belgeselde, mağdur hikâyelerini oyuncuların bedeni üzerinden ama kendi anlatımlarıyla, kendi sesleriyle dinliyoruz.



Son Amazon

Oyuncu kullanılması, sanatsal veya estetik bir kaygıyla değil, tamamen güvenlik duygusuyla, deşifre olmamaları için alınmış bir karar. Aslında yönetmen Çetinkaya, çekimler ilk başladığında, kişilerin yüzlerini saklıyor, boyundan altı görünüyor. Ama daha sonra, vücudun daha fazla saklanması gerektiğinin farkına varıyor: “Bir kadının elinde belirgin bir ben vardı, e zaten ses de kendi sesi. Ya onu bulup, zarar verirlerse?” İşin ilginç, mağdurlar filmde ailelerinden intikam alma ve onları rezil etme duygusuyla yüzlerinin gösterilmesini istiyor. Israrla, “Niye saklanıyoruz ki biz?” diye sorsalar da, Çetinkaya, bu toplumda, tecavüze uğrayan bir kadının yüzünün bu kadar görüldükten sonra, rahat edebileceğini düşünmüyor ve yüzlerini göstermeyi reddediyor.” (Radikal Hayat, 21.02.2012) Gerek imgesel anlatımı gerekse

titiz ve ekonomik bir şekilde yerleştirilen dış sesi ile *Yuva*, beş ayrı hikâyeyi birbirine bağlamakla kalmıyor, aynı zamanda tahammül sınırlarını zorlayan bir konuyu izlenebilir kılıyor.

Filmin tek rahatsız edici tarafı ise; ailenin tüm bu kötü deneyimlerin yaşanmasında tek antagonist (anti-kahraman), olayların tek sorumlusu olarak gösterilmesi idi. Ailedeki birlik ve beraberliğin, şan şeref(!) muhafaza edilmesi açısından ağız birliği yaparak olan bitenleri görmezden gelen, yok sayan, gerilere iten, üstünü örten bir anlayışı kınamamak mümkün değil. Ancak bu noktada başka aktörlerin de devreye girdiğini unutmamalıyız. Ne var ki, aile kurumunu başlı başına bir günah keçisi haline getirmenin sorunlu bir bakış açısı olduğunu da eklemeli.



Toros Canavarı

Her Gördüğüne İnanma!

Belgeselin üzerindeki kara bulutları dağıtan bir diğer film ise “Resmi Görüş” temasında gösterilen *Son Amazon* idi. Elif Demoğlu’nun Hamburg Güzel Sanatlar Akademisi’ndeki eğitimi sırasında çektiği film daha önce 48. Uluslararası Altın Portakal Film Festivali ve 6. Uluslararası JCI İstanbul Crossroads Kısa Film Festivali’nde gösterilmişti. *Son Amazon* yönetmenin ilk filmi olmasına rağmen, dünyada mockumentary olarak bilinen “sahte belgesel” türünün başarılı bir uyarlaması olmuş. “Her gördüğüne inanma” mottosuyla yola çıkan film, Türkiye’den göç eden bir işçinin (Sadet) hayatını tam anlamıyla bir belgesel olarak ele alırken, Sadet’in geçmişini tamamen hayal ürünü olarak aktarıyor.

Son Amazon’u ilk kez Altın Portakal’da izlemiş ve açıkçası kendimi biraz kandırılmış hissetmişim. Elif Demoğlu CNN Türk’e

Bir “kısa film festivali klâsığı” haline gelen 5-10 izleyicili bir gösterim beklerken, salondaki popüler vizyon filmi kalabalığıyla karşılaşmak oldukça şaşırtıcıydı.

verdiği röportajda bu konuyla ilgili olarak şunları söylüyor: “Denebilir ki o halde, bu belgesel değil, sahte. Benim için de asıl gerçek, şüphe etmek, her gördüğüne inanmamak, kendi süzgecinden geçirmek. Benim belgeselimın konusu, Sadet gibi görünse de aslında, “belgesel sinemanın kendisi” üzerine bir film. Sinemada gerçeklik üzerine bir film. “Sahte” dendiği zaman, izleyiciyi kandırdığı düşünülebilir. Fakat dünyada mockumentary olarak bilinen tür, seyirciyi uyanık olmaya çağırır. Sahte belgesel, kültür endüstrisi ürünü gibi görünse de aslında bir kültür endüstrisi eleştirisidir.”

Dipsiz Kuyular, Metal Canavarlar

!f Kısalar’ın “Şehir İçin Ruh Hali Rehberi”nde dikkat çeken filmlerden biri Ferit Karahan’ın yönettiği *Yusuf’un Rüyası* idi. 5. Sinepark, Dersim ve Yılmaz Güney



film festivallerinde de gösterilen kurmaca film, Hz. Yusuf metaforunu distopik bir şekilde ele alıyor. *Yusuf'un Rüyası* dipsiz kuyular ve uçsuz bucaksız tarlalar gibi pek çok sembolik öğeyle işaret edilen acı bir Türkiye gerçeğini konu alıyor. Ferit Karahan'ın önümüzdeki aylarda vizyona girecek ilk uzun metraj filmi *Cennetten Kovulmak* merakla beklenen filmler arasında.

Yine aynı kategoride yer alan bir diğer filmden yani *Toros Canavarı*'ndan bahsetmemek imkânsız. Fırat Yavuz, 2011 yapımı filmde 1990'larda devlet içi çetelerce işlenen faili meçhul cinayetlerde ve diğer suçlarda kullanılan "Toros" marka arabanın hikâyesini anlatıyor. Yönetmen, yenilikçi bir anlatım tarzıyla Toros'un nasıl beyaz bir ölüm makinesi haline dönüştüğünü gösteriyor. Yeni Türkiye Sineması'nda sesin yavaş yavaş kendi başına bir aktör halinde sahneye çıktığını düşünürsek, To-

ros Canavarı insan tasvirini/temsilini ses aracılığıyla kurması bakımından göz ardı edilemeyecek bir örnektir diyebiliriz.

Toros Canavarı'nın !f İstanbul dışında gösterildiği bazı festivaller ise şöyle: Yılmaz Güney Kültür ve Sanat Festivali, Los Angeles Türk Filmleri Festivali, Malatya Altın Kayısı Film Festivali, 5. Sinepark Film Festivali.

Dâhiyane Çizgilerle Dâhiyane Fikirler

"Kendinle İkili Mücadele" bölümünde izlediğimiz canlandırma türündeki *Ardamarların Dahiyane Fikirleri* hem animasyonları hem mizah dozu hem de dış ses kullanımı açısından festivalin en renkli kısımları arasındaydı. Arda Uysal'ın yaklaşık beş dakikalık (4' 48) absürd komedi tandanslı filmi büyük ihtimalle salonu en çok eğlendiren çalışma oldu.

MİNİMALİST, SAF, SADE SİNEMA

FERNANDO EIMBCKE

YİĞİTALP ERTEM

Alejandro Jodorowsky'yi klasman dışı tutarsak, Türkiye'ye benzer şekilde doksanlardan günümüze Yeni Meksika Sineması olarak adlandırılan, Alfonso Cuarón, Alejandro González Iñárritu ve Guillermo Del Toro gibi üç büyük yönetmen çıkaran Meksika, iki binler itibarıyla bu isimlerin yanı sıra daha az tanınan, anaakım dışında da önemli genç yönetmenler barındırıyor. Gerardo Naranjo ve Carlos Reygadas gibi isimlerle birlikte keşfimizin öznesi Fernando Eimbcke de bunlardan biri. Yüklü bir sinema sevgisi ve kendini hâlâ öğrenci olarak gördüğünü söyleyecek alçak gönüllülikle Eimbcke, pek çok ödül kazandığı birkaç belgesel ve kurmaca kısa filmin ardından, önce *Duck Season* (2004), sonrasında *Lake Tahoe* (2008) adında iki uzun metrajı imza attı. Bu filmlerle Ariel, Berlin, Sundance ve Goya gibi önemli film festivallerinden ödüller aldı. Son olarak da on yönetmenin kısa filmlerinden oluşan ve 1910-17 Meksika Devrimi'ne dair izlenim-

lerini aktardıkları *Revolución* (2010) içerisinde "La Bienvenida" adlı kısa filmi yaptı. Bu filmlerden yola çıkarak, Eimbcke'nin kendine ait bir sinema dili yaratmakta olduğunu söyleyebiliriz. Kendisinin de ifade ettiği üzere *Cennetten de Garip* (*Stranger Than Paradise*, 1984) başta olmak üzere Jim Jarmusch'dan, Aki Kaurismäki ve her kuşağın ustası Yasujiro Ozu'dan etkilenecek basitliğin içindeki karmaşıklığın sinemasını, olağanüstü sade ve sakin bir üslupla üretiyor.¹ Ölüm, dostluk veya yalnızlık gibi büyük evrensel kavramları, küçük ama dramatik aksiyonlar ve durumlar vasıtasıyla birkaç karakter üzerinden demleye demleye yoğun bir şekilde izleyiciye aktarıyor. Dijital efekt harikalarının, gösterişin, yüzeysel ve parıltılı imajların mübadelesi hâline evrilen, böylece tek taraflı mesaj iletimine dönen sinema evreninde, hem seyircisinin zihinsel üretimine değer veren hem de durgun, tekil, doğal ve naif imajın gücüne güvenen bir yönetmen Eimbcke.

1 <http://www.film-maker-magazine.com/news/2009/07/fernando-eimbcke-lake-tahoe/>

Anaakım sinemayla yahut mevcut dizi kültürüyle karşılaştırdınca filmlerinde pek de bir şey olmuyor gibi, olanlar da minimalist durum sinemasında yavaş gerçekleşiyor. Türkiye’de de Nuri Bilge Ceylan ve Semih Kaplanoğlu’nun başını çektiği bu anlatım tarzı, kendi seyircilerini ve düşmanlarını er ya da geç yarattığından, Eimbcke ile gönül dostluğuna ya da mutlak uzaklığa dayalı bir ilişki kurmak tamamen izleyiciye kalmış.

Duck Season ve Lake Tahoe

Yönetmenin ilk filmi *Duck Season*, ebeveynlerinin evde olmadığı sıradan bir pazar gününde, on dört yaşında iki iyi arkadaş Flama ve Moko’nun, aralarına katılan tam bir kaybeden olan pizza dağıtıcısı Ulises ile çekici ve oyunbaz komşuları Rita’yla yaşadıklarını siyah-beyaz olarak anlatıyor. Zamansal olarak tek günle, mekânsal olarak da birkaç ara dış çekimler dışında bir apartmanla sınırlı bir film. Elektriklerin gitmesi, pizzanın otuz dakikada teslim edilememesi veya kek yapmak için komşunun fırınına kullanmak gibi gündelik olaylar üzerinden bu dört karakter arasındaki ilişkiye, her birinin korkularına, arzularına ve sıkıntılarına eğiliyor.

Lake Tahoe ise, yine tek bir güne sığdırılmış olsa da, bu kez arabasını direğe vuran Juan’ın sessiz, kimsesiz sokaklarda bir tamirci arayışından çıkıyor. Juan bir an önce arabasını çalıştırıp eve dönmeye çalışsa da, üst üste aksilikler ve tanıştığı insanlarla kurduğu ilişkiler, bir yandan da dönmek



Lake Tahoe, 2008

Fernando Eimbcke ölüm, dostluk veya yalnızlık gibi büyük evrensel kavramları, küçük ama dramatik aksiyonlar ve durumlar vasıtasıyla birkaç karakter üzerinden demleye demleye yoğun bir şekilde izleyiciye aktarıyor.

istemediği evine ulaşmasını engelliyor. Köpeği olan yaşlı bir adam, çocuk sahibi bir genç kız ve kung-fu hastası bir tamirciyle başta mecburiyetten, sonraları ise kendi yalnızlığıyla baş etmek için iletişim kuruyor Juan. Babasını yeni kaybetmiş, üstüne üstlük annesinin ve kardeşinin akıl sağlığını korumak için çabalayan bir ergen kahraman prototipi hâline dönüyor öte yandan. Yetişkinlerin ve ebeveynlerin yokluğu Eimbcke sinemasında iki türlü cereyan ediyor. Çocukları evde bırakıp dışarı çıkan dul anne yahut yeni kaybedilen bir baba

gibisinden fiziksel bir yokluk... Ayrıca, hâlâ bir ergen gibi yaşayan pizza dağıtıcısı, banyodan çıkmayan sarhoş anne, tek başına işini göremeyen yaşlı bir tamirci gibi iktidarı kırılmış, klâsik temsilin dışında kalan yetişkinler. Eimbcke samimi bir şekilde ve belki biraz da abartarak “Gençliğimizde her şey eksiktir, kim olduğunu bilemezsin, ne istediğini bilemezsin, çok fazla çelişkilerin vardır, dünyadan nefret edersin, ailenden nefret edersin.” diyor söyleşisinde.² Filmlerinde hayata başta böyle bakan çocukların, kendi ellerinde olmadan başlarına gelenlerle nasıl çevrelerine döndükleri, insanları ve kendilerini tanıdıkları ve sorumlulukları göğüslemeye başladıklarını anlatıyor. Eimbcke’nin bir günde ve aile büyüklerinin yokluğunda cereyan eden büyüme hikâyeleri, mizahi ergen dramaları olarak bir nebze Emrah Serbes’in *Erken Kaybedenler*’indeki bazı öykülerle de benzeşiyor. Kendi içinden çıktığı çevrenin ve çocukluğunun kafası karışık, yer yer absürd ve acı tatlı mizahını çıkarıyor. *Duck Season*, *Lake Tahoe*’ye göre daha eğlenceli, konuşkan ve nükteli iki kafadardan ve şehirden işe başlarken, *Lake Tahoe* çölvari bir coğrafyada yitirilen bir baba, hiç gidilmemiş bir göl metaforu ve yersiz yurtsuz bir ergen portresiyle baş başa bırakıyor seyirciyi. Demirkubuz’un Dostoyevski’den aldığı “acı çekerek gerçeği bulma” mücadelesi kadar sert olmasa da, gençlik çağında kendi tarihlerinin öznesi olmaya çabala-

yan bu çocukların trajikomik hikâyeleri, kurulması pek kolay olmayan bir yakınlık yaratıyor. Latin Amerika’da minimalist sinemanın Uruguay cephesinde, Juan Pablo Rebella ve Pablo Stoll, *Whisky* (2004) ile benzer bir içtenlik ortaya çıkarmışlardı; Eimbcke’nin çocuklarının yaşlılıklarına dair fikir verebilir bu film.

Bazin’in gerçekliğe ve görüntüye inanan sinemacılar dikotomisinden alırsak, Eimbcke çokça gerçekliğe inanan, sinematografiyi ve kurguyu manipülasyondan ziyade, dışarıdaki gerçekliği olabildiğince aslına yakın yansıtmaya çalışan, modern bir sinemacı. Dinamik kurgu, deneysel açılar, efektler yerine uzun ve sabit planlar, kendini hissettirmeyen lineer kurgu, yavaş yavaş eski usül hâline gelen 35mm tutkusu onu daha doğru anlatıyor. Daha sade, kısaltarak, budayarak anlatabileceği her şeyi öyle anlatmayı seçiyor. Fakat sinemaseverliği sonucu küçük buluşları ve sitayişleriyle sinema tarihiyle sürekli diyalog hâlinde aynı zamanda. Belli anların üzerini örten ve zihinde farklı anlamlara açılan Jarmusch’dan alınma karartmaları, filmin sonuna kadar maksadı saklı kalan “rosebud” tadında Tahoe Gölü ve Bruce Lee efsanesine ayırdığı alan bunlardan bazıları. Eimbcke şu anda artan imkânlarıyla sinemaları genişleyen ve dönüşen büyük sinemacıların, erken dönem haletiruhiyelerine klâsik bir örnek. Sinemasının içerikle, biçimle ve endüstriyle ilişkisinin nasıl şekilleneceğini ise merakla bekliyoruz.

² www.grouchoreviews.com/interviews/150

GÖÇ SEMPOZYUMU

IMMIGRATION SYMPOSIUM

ULUSLARARASI
KISA FİLM
YARIŞMASI

INTERNATIONAL
SHORT FILM
COMPETITION

□□□□□□□□□□□□□□

KONU / THEME
GÖÇ / IMMIGRATION

□□□□□□□□□□□□□□

SON BAŞVURU / APPLICATION DEADLINE
15 NİSAN / APRIL 2012

□□□□□□□□□□□□□□

DETAYLI BİLGİ / FOR MORE INFORMATION
www.gaziantep-goc.org

ÖDÜL / PRIZE

En İyi Kısa Film / Best Short Film: 4.000 \$
İkincilik Ödülü / Second Prize: 3.000 \$
Üçüncülük Ödülü / Third Prize: 2.000 \$
Jüri Özel Ödülü / Jury Special Award: 1.000 \$

www.gaziantep-goc.org



BİR DEVRİMİN PANORAMASI TAHRİR 2011

SEMA KARACA

Mısır'da yaşanan devrimin birinci yılında ne kadar mesafe katedildiği/mesafe katedilip edilmediği tartışmaları sürerken, devrimi gerçek görüntülerle rekonfigüre eden ilk belgesel, *Tahrir 2011: İyi, Kötü ve Politikacı* (*Tahrir 2011: The Good, The Bad and The Politician*) !f İstanbul kapsamında

gösterime girdi. Devrime bizzat katılmış gençleri görüntülerle tekrar biraraya getiren yapım, izleyiciyi bir yıl sonra Tahrir Meydanı'nın tam ortasına götürüyor.

Hatırlanacağı gibi, tarihler 2011 Ocak'ını gösterdiğinde Mısır Devlet Başkanı Hüsnü Mübarek'in ülkede otuz yıldır süren tahakküm rejimi, bir grup gencin sosyal medyada başlattıkları "önemsiz" bir protesto

girişimiyle sallanmaya başlamıştı. Protestoların ilk gününden itibaren yaşananlar, -Suriye ve Libya'daki tecrübe kadar kanlı olmasa da- bir iktidarın el değiştirmesinin o kadar da kolay ve tereyağından kıl çekercesine dertsiz gerçekleşemeyeceğini hatırlattı bizlere; devrim meydanında cereyan eden her şey an be an dünya medyasında yer buldu. Tiananmen'den bu yana böylesi ısrarlı ve kalabalık bir protesto neredeyse görülmemişti, hele de Ortadoğu'da. Bütün dünya bu e-devrim'i oturduğu yerden neredeyse gerçek zamanlı izleme imkânı buldu; ancak yine suya sabuna dokunmadan.

Belgesel, devrim günlerinde sosyal medya, haber ve video paylaşım sitelerinde izlemeye alışkın olduğumuz bu gerçek görüntüleri, henüz devrim birinci yılını doldurmadan sinema seyircisinin hizmetine sundu. Bir anlamda devrim paketlenip metalastırıldı belki; çünkü devrimin zihinlerde sürmesi gerekiyordu. Ancak, sonuçları itibarıyla olan bitenin açıkça anlaşılmadığı bir olguyla karşı karşıya kalmak, izlenen, okunan her şeyin zaman zaman kafa karışıklığı yaratmasına neden olabiliyor.

Tahrir 2011, devrimin taraflarını ve tarafları yaratan asıl özneyi üç farklı bölümde analiz ediyor. İlk bölüm, yani İyi (*The Good*) devrimcilerin bizzat yer aldıkları, birinci elden Tahrir şahitliklerine dayanıyor; amaçlı halkın isyandan muradının tam olarak anlatılabilmesi. Görüntülerde, ikisi yanında biri karnında üç çocuğuyla meydana inen genç bir Mısırlı annenin evlatları için



Tahrir 2011: İyi, Kötü ve Politikacı hem devrimin ilk meyvesi, hem de Mısır'da neler olup bittiğini bir kez daha düşünmek ve anlamaya çalışmak için iyi bir fırsat.

yeni ve adil Mısır talebini; slogan atmak-tan sesleri kısalmış çok sayıda -işsiz olmaları muhtemel- genci, ellerinde Kur'an-ı Kerim'lerle isyana manevi temel sağlayan yaşlı amcaları, Hıristiyan Kıptileri, kendisini ilk kez yalnızca bir kadın değil "insan" gibi hissettiğini söylerken meydanı maskülen adımlarla turlayan genç kadını izlemek, zihinde devrimi ete kemiğe büründürmeye yetiyor: her görüşten insan tek bir meydana, tek bir amaç için toplanmış; adalet için.

İsyanın kalbinde üretilen bir dil ve tabii enteresan mottolar var, biri Mübarek'e



Tahrir 2011, devrimin taraflarını ve tarafları yaratan asıl özneyi üç farklı bölümde analiz ediyor. İlk bölüm, devrimcileri, ikinci bölüm güvenlik güçlerini, üçüncü bölümse Mübarek özelinde politikacıları ele alıyor.

şöyle sesleniyor: “Sen inat doktorası yaptıysan, biz de özgürlük profesörleriyiz!”. Meydan bu sloganlar ve polisin müdahaleleriyle daha da ısınıyor. İlerleyen günlerde hastanesi, güvenlik birimi, gıda tedarikçileri, yöneticileriyle adeta bir mini-devlete dönüşüyor Tahrir. Bölüm boyunca tam da halkla içiçe bir haletiruhiyeye büründüğünüz anda film dikkatleri birden *Kötü (The Bad)*’yle devrimin diğer boyutuna çeviriyor.

Kötü (The Bad), polis kuvvetlerinin makûs talihine hasredilmiş. Görüşlerine başvuru alan bir polisin söyledikleri “bizler emir kuluyuz” safsatasıyla sığ bir vicdan aklama-

sından öteye gidemiyor. Dahası hem emir kulu olmaktan muzdarip, hem de amirinin gücüne sığınan tavrın söze dökülüşü, içinde bulunulan psikolojinin vahametini perçinliyor: “Bedensel dayakla kanunla dövmek arasında fark vardır.” diyor polis, söylediklerinin hiçbir mantığa sığmadığını gayet iyi bilerek. Yalnızca Mısır’da değil, dünyanın her yerinde kaosla baş etme vazifesini üstlenen birim olarak polisin, resmen bağlı olduğu iktidarla, kalben ait olduğu halk arasındaki ruhsal gel-gitlerini son derece iyi özetleyen *Kötü*’yü takiben sahneye *Politikacı (The Politician)*’yla Mübarek çıkıyor. İnsanlar onun uğruna ve onun yüzünden birbirlerini yiyedursun, o hükümet sarayında koltuğunu kurtarma plânlarıyla meşgul. Dile kolay otuz yıllık bir düzenin sallandığı günlerde o her diktatörün yaptığı gibi gereksiz bir iyimserlikle halkın hâlâ biat halinde olduğunu, isyancıların huzuru bozmaktan dolayı en ağır şekilde cezalandırılacağını söyleyerek oyunu sürdürmeye çalışıyor. Meydandaki onbinlerce insanı görmemeyi, zihninde kurguladığı isyan ve şikayetten müberra bir sanal halk imgesine sığınmayı yeğliyor. Mübarek’in takındığı bu jakoben tavır, elbette devrimin başarılı olması için önemli bir tetikleyiciydi. Tahrir Meydanı’nı dolduran onbinlerin meydanda günlerce kalmasını sağlayan inat, onun her defasında, kafasında kurguladığı ideal ve itaatkâr halkı “3-5 çapulcudan” er geç kurtaracağı, sorumluları en ağır şekilde cezalandıracağı yönündeki açıklamalarıyla perçinlenmişti.

Belgesel, Mübarek’in yakın çalışma arkadaşları ve danışmanlarını mercek altına aldığı anda ortaya çıkan manzara ise siyasetin mide bulandırıcılığını tüm çıplaklığıyla ortaya döküyor: “Kusura bakma dostum, iktidar nereye biz oraya.” Devrimin adeta yeniden üretimi olarak okunabilecek bir filmle karşı karşıyayız, hem de devrimin amacına ulaştığı noktada ciddi şüpheler olduğu bir zamanda. Gönül ister ki, devrim yalnızca sinematografik bir imgeye dönüşerek tarihin tozlu sayfalarına karışmasın; Mısır’da 30 yıldır süren diktatöryen rejimle mücadelenin, on yedi günde günde aslında “sadece başladığı” fark edilsin.

Tahrir 2011: İyi, Kötü ve Politikacı hem devrimin ilk meyvesi, hem de Mısır’da neler olup bittiğini bir kez daha düşünmek ve anlamaya çalışmak için iyi bir fırsat, çünkü devrim devam ediyor!



MAHŞERİN DÖRT ATLI SI POST-MODERN ZAMANLARIN KAPİTALİZMİNE SİSTEMSEL BİR ELEŞTİRİ

EBRU AFAT

Teoride ekonomik liberalizme yani herkesin serbestçe piyasaya girebilmesine, sermayenin devletin müdahalesine uğramadan el değiştirebilmesine, kısacası ekonomik faaliyetlerin özgürleşmesine dayandığı iddia edilen kapitalizm, pratikte sürekli belli sermaye gruplarını, zihinsel veya be-

densel emeğiyle geçinen ücretli kesimler ile küçük/orta ölçekli üreticiler ve tüccarlar aleyhine kayıran bir sistem şeklinde işlemiştir. Temelleri on beşinci ile on altıncı yüzyıllardaki coğrafi keşiflerin ardından Avrupa'ya yönelik altın ve gümüş akışı ile atılan; on sekizinci yüzyılda İngiltere'de ortaya çıkıp on dokuzuncu yüzyılda Batı Avrupa ve Kuzey Amerika'ya ulaşan sanayi devrimi ile şirketlerin kontrolündeki kit-

lesel üretim-tüketim sarmalıyla dünyaya yayılan kapitalizm, ekonomik gücün sürekli bir zümrenin elinde odaklanmasına dayanır. Bu zümrelerde zaman içinde bazı küçük değişimler yaşansa da temel mantık hiç değişmez.

İlk defa tarihçi Fernand Braudel'in ortaya koyduğu gibi, kapitalizm tüm aktörlerin adil şartlarda oyuna katılabildikleri gerçek bir piyasa ekonomisinin dostu değil düşmanıdır. "Kapitalistler bütün tarih boyunca, devleti arkalarına alarak, tekel peşinde koşmuşlardır."¹ İnsanlığın üretim-tüketim süreçlerini, doğa ile ilişkilerini, kısacası yaşam tarzları ve zihniyetlerini kökten değiştiren ve değiştirmeye de devam eden kapitalizm,² geçirdiği döngüsel krizlerden kendini yenileyerek çıkabilmiş ve karşılaştığı her türlü direniş girişimini de bertaraf ederek yoluna devam etmiştir. Her geniş çaplı krizden sonra ekonomideki tekleşmenin boyutları genişlerken, zengin ile fakir arasındaki uçurum da adeta katlanmıştır. Kapitalizm kriz üretir ve hatta bu krizlerden beslenir lakin Eylül 2008'de Londra ile New York'taki banka ve borsalarda yani dünya finans piyasalarının merkezi konumundaki Atlantik hattında alev alan küresel ekonomik yangın pek öyle kolay sönecek gibi durmamaktadır. Zira 2008 krizinin arkasında kapitalizmin tekeli mantığından kaynaklanan yapısal

Batı medyasında, sadece gözünü para hırsı bürümüş bankacılar ve borsacılar ile onlara göz yuman politikacıları hedef alan yazı, belgesel ve protestoların ön plana çıkarılması, aslında kapitalizmi aklamaya ve gerçek bir serbest piyasa ekonomisi arayışlarını anlamsızlaştırmaya katkı sağlamaktadır.

sorunları kadar, 1980'lerde İngiltere'de Başbakan Margaret Thatcher, ABD'de ise Başkan Ronald Reagan tarafından uygulamaya konan, sonrasında da tüm dünyaya dayatılan, piyasalar üzerindeki denetimlerin hafifletilmesi hatta bazı durumlarda tamamen kaldırılmasını savunan, neo-liberal ekonomi politikaları yatmaktadır.

İşin en ilginç ve üzerinde ısrarla durulması gereken tarafı, geline aşamada felaketin bütün hesabının, günah keçisi ilân edilen bankacılar, politikacılar ve neo-liberal iktisatçılara kesilip sistemsel bir sorgulamadan özenle kaçınılmasıdır. Başta Amerikan ve İngiliz ana-akım gazete ve dergileri olmak üzere Batı medyasında, sadece gözünü para hırsı bürümüş bankacılar ve borsacılar ile onlara göz yuman politikacıları hedef alan yazı, belgesel ve protestoların ön plâna çıkarılması, aslında kapitalizmi aklamaya ve gerçek bir serbest piyasa ekonomisi arayışlarını anlamsızlaştırmaya katkı sağlamaktadır. Böylesi kolaycı tuzaklara düşmeyen çalışmalar,

1 Mustafa Özel, *Birey, Burjuva ve Zengin*, İstanbul: İz Yayıncılık, 1994, s. 240.

2 A.g.e., s. 209.



Belgeselde Hristiyan teolojisinde insanlığın başına gelen felaketler olarak tanımlanan Salgın, Savaş, Kıtık ve Ölüm'ü temsil eden Mahşerin Dört Atlısı kavramı etrafında mevcut kapitalist sistemin insanlığa getirdiği felaketler işlenirken, yirmi üç kişinin açıklamaları etrafında sistem ve süreç irdeleniyor.

her şeyin birbirine karıştığı bu kaygan zeminde çok daha anlam kazanıyor. İngiliz yönetmen Ross Ashcroft imzalı belgesel film *Mahşerin Dört Atlısı* (*Four Horsemen*, 2011) tam da bu tür ayakları yere sağlam basan ve tutarlı bir duruş sergileyen çalışmalarından biri. Ashcroft'un ilk uzun metrajlı filmi olan *Mahşerin Dört Atlısı*, bir yandan 2008 krizinin sebeplerinin izini sürerken

kapitalist sistemi ayrıntılı bir sorgulamaya tabii tutuyor.

2011 Amsterdam Belgesel Festivali'nde ödül alan ve 11. !f İstanbul Uluslararası Bağımsız Filmler Festivali'nde (!f İstanbul 2012) "Arka Bahçe" bölümünde gösterilen *Mahşerin Dört Atlısı*, benzer temaları işleyen diğer belgesel ve kurmaca filmlerden derinlik ve kapsama alanında farklılaşıyor. Krizi öngörmesi beklenen iktisatçıların ipliğini pazara çıkaran Charles Ferguson imzalı belgesel *İç İşler* (*Inside Job*, 2010) ile 2008 krizi arifesinde Wall Street'teki bir finans şirketinde yaşananları anlatan J.C. Chandor'un ilk uzun metrajlı kurmaca filmi *Oyunun Sonu* (*Margin Call*, 2011) gibi başarılı yapımlara hakkını teslim etmeliyiz şüphesiz. Ancak *İç İşler* ve *Oyunun Sonu* gibi başarılı yapımlar bile kötücül/bencil bankacı ve iktisatçı tiplerini etrafında çok fazla oyalanarak sistemsel sorgulama bağlamında sığ kalmaktan bize göre yakalarını sıyıramıyorlardı. Oysa *Mahşerin Dört Atlısı*, içinde yaşadığımız ve hepimizin hayatını kuşanan kapitalist sistemi sorgulamak gibi zorlu bir işe kalkışıyor; üstelik kamerasını kapitalist sistemin kök diplerine zoom'larken, tüm özel ticari faaliyetleri hedef alan katı bir sol jargon kullanmıyor. Aksine tüm insanları sosyal adalet, doğanın korunması ve fırsatların eşit dağılması için çaba göstermesini, insanlığın geleceğinin içinde yaşadığımız sistemi bu yönde değiştirmekle mümkün olabileceğini anlatmaya çalışıyor.

İfadeleriyle ne bankerleri ne politikacıları ne de medyayı lanetleyen *Mahşerin Dört Atlısı*, sistemi bir bütün olarak tartışmaya açmayı hedefliyor.³ Spot ışıklarını sistemlerin ve yapıların çoğunluğa fayda sağlayabilecek şekilde nasıl değişebileceğine kafa yormuş çoğu Amerikalı yirmi üç insana yöneliyor: Joseph Stigliz, John Perkins, James Turk, David Morgan, Hugo Salinas Price, Max Keiser, Tarek el-Diwan ve Simon Johnson gibi küresel finans sistemin merkezinde görev alan şahıslar; Noam Chomsky, Ha-Joon Chang, Michael Hudson, Herman Daly, Richard Wilkinson gibi akademisyenler; Satish Kumar, Phillip Blond, Najma Sadeque ve Gillian Tett gibi yazarlar; Lawrence Wilkerson gibi askerler; Lord Ahmed of Rotherham ve George Nilson gibi politikacılar ile Camila Batmanghelidjh, Revd Donald Reeves MBE ve Kaiser Bengali gibi aktivistler, dünya ekonomisinin nasıl çalıştığını anlatırken, insanlığı krizlere boğmayan serbest ve adil bir ekonominin özelliklerini açıklıyorlar. Hristiyan teolojisinde insanlığın başına gelen felaketler olarak tanımlanan Salgın, Savaş, Kıtık ve Ölüm'ü temsil eden Mahşerin Dört Atlısı kavramı etrafında mevcut kapitalist sistemin insanlığa getirdiği felaketler işlenirken, görüntüler arasına yerleştirilmiş yirmi üç kişinin açıklamaları etrafında sistem ve süreç irdeleniyor.

İngiltere'nin Liverpool kentinde doğan

3 *Four Horsemen (Mahşerin Dört Atlısı)* <http://www.fourhorsemenfilm.com/>

Ross Ashcroft, toprak yönetimi dalında eğitim aldıktan sonra sahne ve gösteri sanatlarına yöneldi. Londra'da West End tiyatrolarında yönetmen yardımcılığı yapan Ashcroft, bağımsız yapımcılık şirketi Motherlode'u kurdu. Arkadaşları ile birlikte dünya görüşlerini ifade ettikleri internet sitesi *Renegade Economist*⁴ üzerinden hem adil ve dayanışmacı hem de gerçekten serbest bir piyasa ekonomisi için çalışmalarını sürdürüyor. 2008 küresel ekonomik krizin Atlantik'in ABD kıyısına *Wall Street'i İşgal Et* hareketi⁵, Avrupa kıyısına ise grevler ve aşırı sağın yükselişi olarak yansıdığı zamanlarda, içerikli bir muhalefetin zorunluluğunu hatırlatan sanat eserleri, insanların yaşananlar üzerinde durup düşünmesini sağlıyor. İngiliz tarihçi Tony Judt'un dikkat çektiği gibi; "...2008 yılında yaşanan küçük çaplı çöküş, denetimsiz kapitalizmin en çok kendinin düşmanı olduğuna dair bir uyarıydı: Kapitalizm er ya da geç kendi aşırılıklarının pençesine düşerek kendisini kurtarması için devletin eline bakacaktı. Ne var ki parçaları toplamaktan daha fazlasını yapmayı eskisi gibi devam etmeye kalkarsak, önümüzdeki yıllarda çok daha büyük çalkantılar yaşayacağımızdan şüphemiz olmasın."⁶

4 *Renegade Economist*, [http://www.renegadeeconomist.com/#?="](http://www.renegadeeconomist.com/#?=)

5 *Occupy Wall Street (Wall Street'i İşgal Et)* <http://occupywallst.org/>

6 Tony Judt, *Kötülük Kol Gezerken*, Çeviren: Dilek Şendil, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012, s. 14.



TANRI'NİN SESİNE İSYAN AMADEUS

KÜBRA TURANGİL

Amadeus (1984) filmiyle bir dâhinin (Mozart'ın) deliliğine izleyiciyi şahit tutan Milos Forman, sıra dışı olanın deli doluluğuna vurgu yapar. Öte yandan bu deli dolu hâli küçümseyen, dâhiye ve Tanrı'ya düşman kesilen bir adamın (Salieri'nin) takıntısıyla deliliğe varışını gözler önüne serer. Filmin Salieri'den dinlemeye başladı-

ğımız hikâyesi, yine onun dilinde başladığı yerde biter: akıl hastanesinde. Forman, on sekizinci yüzyılda Batı'da akıl yitiminin nasıl tahkir edildiğini, “deli görülen” insanların (el ve ayaklarından zincire vurulmak, üzerinde bir giysi olmaksızın yaşamak gibi) nasıl insanlık dışı muamelelere maruz bırakıldıklarını da filmin başlangıç ve bitiş sahnelerinde betimler. Şüphesiz bu Forman'ın yolumuzu akıl hastanesinden ilk defa geçişi değildir. 1974 yapımı *Guguk*

Kuşu (One Flew over the Cuckoo's Nest) filminde de Forman, fazlasıyla akıllı sayılabilecek bir adamın/mahkûmun, akıl hastanesinde delilerle zaruri olarak geçirdiği bir zaman dilimini anlatır; hastaların, otorite tarafından nasıl pasifleştirildiğini ve iyileşmeleri yönünde değil de uysallaşmaları, sorgusuz sualsiz itaat etmeleri yönünde nasıl çaba sarf edildiğini gösterir. 1999 yapımı *Aydaki Adam (Man on the Moon)* ve 2006 yapımı *Goya'nın Hayaletleri (Goya's Ghosts)* filmlerinde de sırasıyla ironi ve anomali üzerinden deliliği anlatır Forman. Bu bağlamda delilik türevlerinin Forman için bir çıkış noktası olduğu ve bunu çeşitli şekillerde kurgulamaktan keyif aldığı söylenebilir. Belki Erasmus'un *Deliliğe Övgü* eserinde değindiği gibi Forman da "Bütün insan ömrü, deliliğin yarattığı bir hayalden ibarettir." ifadesi üzerinden filmografisine biçim vermeyi yeğler.

Forman'ın gözünden müziğe tutkusuyla yöneldiği hedeflerde gitgide yalnızlaşan; babası tarafından kıymetli bir yatırım ve onur meselesi olarak görülen, ancak ritüellerle sınırları belirlenmiş bir yaşam tarzı yerine sanatçı duygusallığıyla hareket etmeyi yeğleyen; ortaya çıkardığı yenilikçi eserleri defaatle otorite tarafından reddedilen, engellenen, ancak bir yolunu bulup onları kabul ettirmeyi başarabilen bir Mozart vardır karşımızda. Nihayetinde ne burjuvaziye ait olabilmiş ne de aristokraziye yaranabilmiş, yaşam boyu sevilme ve onaylanma arzusu tatmin edilememiş bir

Mozart. Alman sosyolog Norbert Elias, *Bir Dahinin Sosyolojisi Üzerine* adlı kitabında, Mozart'ın yaşamı boyunca arada kalmışlık duygusunu kökenleri itibariyle aristokraziye yaranmak zorunda kalan burjuvazinin tipik bir örneği olarak değerlendirir. Forman'ın filmindeyse Elias'ın tahlili üzerinden adeta bir Mozart teyidi izleriz. Şüphesiz ki *Amadeus* filmi Mozart'ın öz yaşam öyküsünün bire bir uyarlaması değildir. Ancak Forman, Mozart'ın yaşamındaki detayları başarılı bir kurguyla inceden inceye işlemeyi başarır. Film esasında Mozart'ın yaşamı nezdinde saray bestecisi Salieri'nin inandığı değerleri sorgulamasına ve Tanrı'yla olan hesaplaşmasına odaklanmamızı sağlar. Bu aynı zamanda (oyunun yazarı Shaffer'la birlikte Forman'ın DVD sunumunda belirttiği gibi) İncil'deki Habil ve Kabil hikâyesine bir atıftır. Filmin afişlerinden birinde de görebileceğimiz üzere Salieri ve Mozart aynı bedenin/maskenin içindedir.

Wolfgang Amadeus Mozart'ın yaşamının en üretken dönemlerinden bir kesit izlediğimiz filmde Âdem'den bu yana insanlığın başına belâ olan ve Hıristiyan öğretilerde yedi büyük günahın sayılan kibir (superbia), öfke (ira) ve kıskançlık (invidia) gibi duyguların betimlemesini, inanç sistemi üzerinden bir sorgulama eşliğinde izleriz. Film, ideale ulaşmak adına çalıştığını düşünen, inançlı ve otoriteye saygılı bir adamın bütün bu değerleri altüst eden bir diğeri karşısında düştüğü

yetersizlik duygusunu, kaybettiğini düşündüğü saygınlığını, kendiyile ve Tanrı'yla olan savaşını gözler önüne serer.

Salieri, ideale erişmek uğruna hayat sahnesinde bütün ritüelleri doğru şekilde uygulamasına karşın Tanrı'nın kendine enstrüman olarak "budala" Mozart'ı seçmiş olmasını bir türlü anlamlandıramaz. Tanrı'ya hitaben, "Çünkü haksızsın, eşit değilsin." sözleriyle büyüklenerek, isyan ederek bir bakıma şeytan rolüne soyunur. Bundan böyle Salieri, kibrine ve hırsına yenik düşüp, kendinden daha güçsüz olan insanoğluna itaat etmeyeceğini söyleyerek Tanrı'ya özenen (Hıristiyan öğretilerde şeytanın oğlu olarak da adlandırılan) Lucifer'e dönüşür adeta. Tanrı'ya verdiği sözden ötürü bekâretini koruması, dini ritüellere sıkı sıkıya bağlılığı, kaderci/teslimiyetçi bakış açısı ve hepsinin üstüne müziğe ilgisi doğrultusunda tüm olumsuzluklara rağmen sebat ve gayreti, Salieri cihetinde onunla Tanrı arasında hassas bir bağ kurulması için, Tanrı'nın sesi olabilmesi için yeterlidir. Oysa dehânın lütfedildiği adres olarak karşısında bulduğu model, canının istediği zamanda canının istediği gibi davranma lüksünü kendinde gören, tuhaf kahkahalarıyla bulunduğu ortamı inleyen, kuralsız, hesapsız yaşamayı benimseyen Mozart'tır. Hiyerarşik saray yaşamı içerisinde bütün bu negatif özelliklerine karşın Mozart'ın dehâsı dolayısıyla kabul görmesi, Salieri'nin kıskançlığını had safhaya ulaştırır. Kaldı ki ilgi duyduğu kadın

tarafından bile hayranlık dolu cümlelerle dâhiden bahsedilişi Salieri'yi, çaresiz kötücül gerçekliğiyle baş başa bırakır. Jung'un tabiriyle "Kötülük ilkesini bir gerçeklik olarak kabul ediyorsanız, ona şeytan adını vermemeniz için hiçbir neden yoktur"; bu raddeden sonra seyirci bir nevi şeytanın Tanrı'yla hesaplaşmasını izlemeye başlar.

Yenilikçi tarzı kabul görmeyen Mozart, maddi açıdan sıkıntılı bir döneme girdiğinde uygun vakti kollayan Salieri için de oyun başlamıştır: Çift yönlü bir maske içerisinde kimliğini gizleyerek Mozart'a gelen Salieri, ondan bir ölüler ayini bestelemesini ister; ölüm dehşetini imleyen bir ifadedir maskenin Mozart'a dönük yüzündeki. İsteğine olumlu yanıt alan bu gizemli adam, arkasını dönüp gittiği anda ise maskenin alaycı gülen yüzü karşılar bizi; şeytanın memnuniyetidir bir bakıma bu. Plân kurgulandığı şekilde işler ve Salieri amacına ulaşır.

İdeallerini bir kenarda unutup, önünde engel gördüğü Mozart'ı yıkmaya odaklanan Salieri, ideali uğruna harcaması gereken emeği hezeyanına sarf etmiştir. Salieri'nin çıktığı yolda ayağına takılan en büyük çelme, şüphesiz iç dünyasında büyütüp kendini kemirmesine izin verdiği kibri ve kıskançlığıdır. Tanrı'nın sesini kendi dışında arayan Salieri, Tanrı'yı karşısına alarak onunla hesaplaşmaya girer: "Asla istemediğim şey Tanrı için şarkı söylemekti. Bana bu arzuyu verdi ve sonra beni dilsiz bıraktı. Neden? Eğer müzikle onu



övmemi istemeseydi neden vücuduma bu arzuyu tensel bir coşku gibi işledi ve sonra yeteneği vermeyi reddetti?”

Salieri Mozart'ın bestelerinde kendi tabiriyle Tanrı'nın sesini duymasıyla beraber, insanın yeryüzünde Tanrı'nın bir yansıması hâlini alabileceğine olan inancının ve idealize ettiği noktada kendine lâıyk olanın bir başkasının eline verilmesini kabullenemez ve Mozart'ı yıkmayı aklına koyar. Dehasının bedelini alın teriyle ödeyen Mozart ise içinde yaşayan müzik tutkusuyla kendinden geçmiş, aşkın olana ulaşmıştır; öyle ki kayıvalide dırdırını bile bir operaya dönüştürebilecek denli müziğin içindedir. Nihayetinde Salieri de Mozart da emeğinin karşılığını alır: Mozart hayatının eserini canıyla değiştirirken Salieri kaderi kendince

şekillendirip Mozart'ı mahvetmeyi başarır, ancak idealize ettiği noktadaki engelleri ortadan kaldırma sürecinde kendisi de mahvolur.

Salieri'deki takdir odaklı, rekabete dayalı, kibir ve hırstan arınamamış yetenek, Mozart'ın aşkın, zafiyetlerinden arınmış dehası karşısında sonsuza dek ezilmeye mahkûm olarak kalır. Akıl hastanesinde son bulan, pişmanlıklarla dolu, ancak Tanrı'ya karşı kazanıldığı düşünülen zaferi de beraberinde sürükleyen, vicdan azabıyla geçen otuz iki yılın hikâyesidir filmde betimlenen. Filmin finalinde Salieri, akıl hastanesindeki “günahkârlar”ı “aşağılık olsun ya da olmasın” ayırt etmeksizin bağışlayarak üstlendiği Tanrı rolünü tamam kılmaya soyunur.

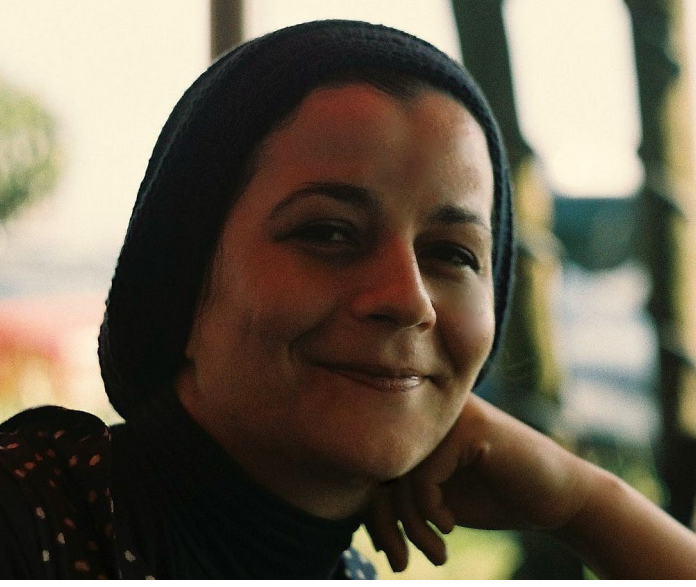
ZEYNEP GEMUHLUOĞLU

SİNEMA VE HAYÂL

Öncelikle derim ki bu soruya verilecek tüm cevaplar, “neden”i “için”i değil “hakkında”yı söyler, sadece tâbirdir. Arapça’da “tâbir” kelimesi, “geçit” demektir; sırf mânâ olanın harf sûretine geçmesi, yol bulmasıdır. Her geçit, bir hikâyedir, bir çeşit rüya yorumu. Bence bu, sinemanın şiire yakın durmasıdır. “Neden diye sormaz gül, o açtığı için açar” diyen şairin şiiri, gülün açısı kadar nedensizdir, bizim o şiiri terennüm etmemiz de. Sadece o açılışa katılır, onunla seyr’ederiz.

Kapitalizmin ve faşizmin siyaseti estetize etmesine mukâbil sosyalizmin ve komünizmin sanatı siyâsileştirmesinin büyük ölçüde sinema üzerinden gerçekleştirildiğini kabul eden son yüzyıldan sonra söylediklerime kolayca itiraz edilebileceğini biliyorum. Ancak, artık şiirden ziyade sanat üzerinde yoğunlaşan tartışmalar birçok şeyi gözden geçiriyor. Sanat felsefesi ve estetik çalışmaları, her ne kadar başlangıçlarını Aristo’nun *Poetika*’sına kadar geri götürseler de daha çok Rönesans ve Modernizm kaynaklı “güzel sanatlar” tanımına yaslandıkları için sinemaya ilişkin teori çabalarının bir tarafı hep aksak kalıyor. Şükür ki böyle!

Batıda Rönesans’la beraber, “bakışa teşhir” edilmek, görünmeyeni göze getirmek “için” örgütlenen “sanatsal imge” temelinde inşa edilen bir kurum olarak sanat, önce fotoğrafla sonra sinemayla büyük bir sarsıntı geçirdi. İlk dönemlerde fotoğrafın yahut sinemanın “sanat olup-olmadıkları” tartışmaları, Benjamin’in dediği gibi, asıl büyük soruyu ıskaladı. Soru, fotoğrafın ve sinemanın sanatın genel karakterini değiştirip değiştirmediği, olmalıydı. Bu soru, Platon’la başlayan ve felsefenin şiirle ve sanatla olan kadim derdinin, “hakikat” meselesinin yeniden gündeme gelmesi demektir. Oysa şiire Aristo’yla birlikte “neden” bulunmuştu: katharsis. Böylece şiirin hakikatle olan bağı koparılarak onu yarara indirgemek kolaylaştı ve bir tür retorik yahut siyasî şiirin/sanatın da önü açılmış oldu. Şiire bir kez “neden” bulduğunuzda, onun güzel yahut çirkin, uygun yahut uygunsuz, iyi yahut kötü olması için bir vasi tayin etmeniz de kaçınılmazdır: poetika, retorik, fesâhat, belâgat, estetik. Unutmayalım, kurucusu Baumgarten’in tanımıyla estetik, “mantığın kız kardeşidir.” *Poetika*’nın Aristo’dan sonra *Organon*’a Mantık’a



dâhil edilmesiyle anlam kazanan bu süreç, Yeniçağ'la birlikte yeni bir yol buluyor kendine. Öte yandan modern dönem boyunca Gerçekçilik'le Romantizm arasında devam eden kavga, sinemayı sanata eklemeye çabalarında iyice görünür hale gelmiştir. Çünkü kavganın her iki tarafının da kökeni olan sanatsal imge, Heidegger'in işaret ettiği gibi, re-presentatio, yani temsil geleneğinden neşet eder ve iki uçludur, ya nesneye özgü dışavurumsal bir teşhiri ya da özneye ait dışavurumsal anlamı kuşanır. Kanaatimce sinema, Yeniçağ'a ve Modernizm'e özgü bir mekân kavrayışıyla güçlenen bu iki uçlu imgeyi çözerek onu yeniden "hayâl"e ve şiire yaklaştırdı.

Resme, Osmanlıca tabiriyle tasvire ve tiyatroya bir türlü ısınamayan Osmanlı'nın fotoğrafı ve sinemayı kolayca kabullenmesi bununla açıklanabilir mi? Çünkü Osmanlı sanatı, Hz. İbn Arabî geleneğinin "hayâl"ine dayanır. "Hayâlî mekân"ı yer edinen bu sa-

natın, *Seyr'engiz* şâiri Cem Yavuz'un işaret ettiği gibi poetikayla, fesâhatla, belâgatla yahut estetikle alâkası yoktur. Mantık değil, kuş-dilidir. Hazreti Niyâzî'nin diliyle: "Dilâ bu mantıku't tayr'ı fesâhat ehli anlamaz / Bunu ancak ya attâr u yahut tayyâr olandan sor." Attârın da tayyârın da size anlatacağı "neden" değil, "hakkında/yolculuk" olacaktır: seyr. Şiir, söylenir, dinlenir, sühândır. Hatırlayalım, sühân, aynı zamanda Şeyh Galib'in *Hüsn-ü Aşk*'ında, Aşk ve Hüsn arasındaki mektuplaşmayı sağlayan elçidir, ikisi "ara"ında "seyr"edendir, hayâldir, şiidir. Bu haliyle, hikâyenin nedeni yahut sonucuna değil, hikâyenin kendisine, seyrine yöneliktir, tıpkı oyun gibi. Çocuğun oynamasının nedeni yoktur, oyun sadece oynamak için oynanır, oyun bütün "için"leri "çünkü"leri tutar, geriye sadece oyun kalır. Bu, bana Gazzâlî'nin *İhyâ*'daki şiir ve semâ savunmasını hatırlatıyor. "Sadece oyun ve eğlence" diye şiire karşı çıkanlara karşı O, ayetin dünya ve maddeyi kötüleyen geleneksel yorumunu tersine çevirerek "Dünya hayatı oyun ve eğlencedir zaten." diye cevap verir. Şiir, bizim nedenlerle inşa ettiğimiz gerçekliğin de bir oyun olduğunu, "dünyanın bir rüyâ, maddenin hayâl olduğunu" gösterir.

Söz ve şiir olarak Sühân'ın "ara" cılığının "hayâl" olarak ne anlama geldiğine bakalım. Sanatın "güzel sanatlar" olarak ayrıldığı bu gelenekte hayâlî imge, gaybı/görünmeyeni göze getirmeye, maddeyi başka bir maddeye aktarmaya, sırrını âşikâr etmeye, onu salt bir biçime, sûrete indirgemeye yani onu "temsil" etmeye

Sinema, imgeyi üzerine yüklenen temsil derdinden kurtarır. İmgeyi, yeniden ilksel haline, var ve yok arasında, gayb ve şehâdet arasında salınan, seyreden “imago”ya yani hayâlî surete yaklaştırarak ona modern zamanlarda Batı ve Doğu arasında sanat ve estetikle açılan uçurumu kapatma imkânını bahşeder, onu yeniden şiirsel kökenine yaklaştırır.

çabalamaz. Gayb’ı gayb olarak görmek mümkün olmadığından bakışa sunulan, sadece onun “sûreti”dir. Oysa sûret her görüldüğünde gayb’ın gayr’ıdır. Gayb, tecellînin üzerini örterek -mahçûp kılarak-sûreti yani hayâlî imgeyi sarıp sarmalar. Bu, Allah’ın zâtı ile gizli, sıfatları ve fiilleri ile âşikâr olmasındandır. O halde İbn Arabî’nin dediği gibi, “güzel, sıfat ve fiilere mahsustur.” Öte yandan, tecelligâh yani sûretler âlemi, görünenin değil de görünmeyenin aynasıdır ve aynadaki görüntünün hem ayna ile aynı hem de ondan gayrı/başka olduğunun kabulü gerekir. Tenzih ve teşbih “ara”sında. “Ara” yani berzah. Şiirin de diğer sanatların da kaynağı olan bu âlem/hayâl, söz konusu “görsel” sanatlar olduğunda aynı zamanda “berzah”tır: görünenden ve görünmeyenden hareketle tanımlanan, görüldüğü an kaybolan, gayb ile zuhûr arasında iki yönlü bir âlem. Gazzâlî, *İhya*’da “hayâl âlemi” dediği bu âlemi karayla deniz arasındaki gemiye benzetir. İmgenin berzah olmasının, “ara”

olmasının nedeni, yine Gazzâlî’yi takiben, bu âlemin yani zuhûr âleminin bizzat kendisinin bir rüyâ yahut hayâl olmasındandır.

İslam tarihi boyunca geliştirilen sanatlardaki sûret-mânâ ilişkisini de bu yönden anlamak yararlı olabilir. Bu ilişki, *Makâlât*, *Mesnevî*, *Hüsn-ü Aşk* ve birçok halk hikâyesinde “zâtu’s-suver: sûretler, biçimler kalesi” olarak karşımıza çıkar. Hikâye meşhurdur. Bu kale, “aranan” sevgilinin tasvirleri ile doludur ve giren için çıkışı yoktur. Arayışın, yolculuğun “neden”ine yahut “sonucuna” ilişkin bir tuzaktır. Zuhûru gayble perdelemediğinde, onu bakılacak bir şeye dönüştürürsün ve zâhire hapsedersin. Bu ilişkiyi anlamak için yine İbn Arabî’ye müracaat ettiğimizde O’nun, sûretler âlemini “fevâhiş” olarak tanımladığını görürüz: Arapça kökenindeki ayıp günah, teşhir, anlamlarına gelecek şekilde. Oysa sûretler âlemi, sırrı “fâş ettiği”, gözü celbettiği için kendisinden utanmakta, mahçûb olmaya yani örtünmeye çalışmakta ve bu ayıbı “perdelemeye” çalışmaktadır. Bu perde, “hayâl perdesidir” ve bakış ile göz arasındaki mesafeye de işaret eder. Zeynep Sayın’ın yorumuna göre, bu nedenle İslam geleneğinde bir şeye gözünü dikip bakmak hoş görülmez, bakışı azaltmak, indirmek esastır. Böylece, mimarideki mukarnaslar, hat yazılarındaki düzenlemeler, süslemedeki motifler yahut minyatürlerdeki hareketli mekânlar da bakışı bir noktada sabitlemeyi onu nesneleştirmeyi “biçim kalesine” hapsedmeyi engellerler. Bakış, gördüğü üzerinde seyr’eder sadece.

Sinema, imgeyi üzerine yüklenen temsil derdinden kurtarır. İmgeyi, yeniden ilksel haline, var ve yok arasında, gayb ve şehâdet arasında salınan, seyreden “imago”ya yani hayâlî surete yaklaştırarak ona modern zamanlarda Batı ve Doğu arasında sanat ve estetikle açılan uçurumu kapatma imkânını bahşeder, onu yeniden şiirsel kökenine yaklaştırır. Zira sinematografik imge, tıpkı şiirde olduğu gibi ancak seyircinin hallerine göre çoklu anlamlarla her defasında yeniden kurulur ve çözülür. Bu noktada, söylediklerimin “rüya sineması” adıyla ülkemizde konuşulan meseleyle ilgisi olmadığını belirtmem gerek. Çünkü anladığım kadarıyla o tabir, “ne”likten ziyade “nasıl” ile ilgilenmektedir.

Ve filmi “seyr”ederiz, filmle seyrederek, oyuna, hikâyeye dâhil oluruz. Hikâyemizin, oynamamızın bir nedeni yoktur. Biliriz ki bütün âlemlerde seyr ü seferler bir an bile durmaz. İbn Arabî, “Bu seferler, ancak, kendi hakikatimize ve bize tahsis olunmuş hallerimize giderken üzerinden geçmekte olduğumuz geçitlerdir (tâbirlerdir); ... bu hatırlatma, sendeki şey ve sende bulunan fakat senin unuttuğun şey içindir.” diyor. Sefer, Arapça’da “yüzden örtünün kalkmasıdır”. Tam da burada Tarkovski’yi hatırlamasak olmaz: “Sanıldığığının aksine, sanatın işlevsel amacı, düşünmeyi teşvik etmek, bir düşünce iletmek ya da bir örnek oluşturmak değildir. Hayır, sanat daha ziyade, insanı ölüme hazırlamak, onu iç dünyasının en gizli köşesinden yakalamaktır.” O halde Gazzâlî ile bitirebiliriz.

Gazzâlî, “kalpler ve sırlar, mânânın, esrârın hazineleri ve cevherlerin merkezidir. Ateşin demir ve taşa, suyun toprak ve taş arasında gizlenmesi gibi, cevherler de kalp ve sırlarda gizlenmişlerdir. O cevherler, ancak semâ/şiir yoluyla çıkarlar. Kalplere menfez, ancak semânın/şiirin geçitleri/tâbirleri yoluyla. Semâ/şiir, kalp için şaşmaz bir mihenk taşıdır.” diyerek şiirin hallere göre mânâlarının değişmesi ve çoğalmasını “ayna” ile açıklar: “Bunun misali, berrak bir aynadır. Zira esasında aynanın bir rengi yoktur. Belki de rengi, ona bakanın rengidir. Cam da böyledir; onun rengi, içinde bulunanın rengine göredir. Esasen camın bir sûreti de yoktur, belki onun sûreti, sûretleri kabul etmesi, rengi de renkleri kabul kabiliyetinin hey’etidir. Kalpte bulunan hakikat, orada hazır olana izafeten şâirin şiirini tâbir eder: “Cam inceldi, şarap inceldi ve biri diğerine benzedi. Böylece ayırdedilmeleri müşkül oldu / Sanki şarap vardır, kadeh yoktur; sanki kadeh vardır, şarap yoktur.”

Zeynep Gemuhluoğlu

Yrd. Doç. Dr. Zeynep Gemuhluoğlu
Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi
Din Felsefesi Anabilim Dalı’nda araştırma görevlisi. “İslam düşüncesinde din dili problemi, İslam düşüncesindeki estetik teoriler” konularında çalışmalarını sürdürmektedir.

OSMAN FAHİR SEDEN SEÇKİSİ

AYBALA HİLÂL YÜKSEL

Horizon International, Yeşilçam'ın unutulmaz isimlerinden Osman Fahir Seden'in (1924-1998) filmlerinin DVD'lerini satışa sunuyor. *Kanlarıyla Ödettiler* (1955) filmiyle yönetmenlik kariyerine başlayan Seden, vefatından bir yıl öncesine kadar neredeyse hiç ara vermeden film ve televizyon dizileri çekti. Yönettiği 136 filmle Ülkü Erakalın ve Yücel Uçanoğlu'dan sonra sinemamızın en çok film üreten üçüncü yönetmenidir. Seden, senaryolarını yazdığı ve yönettiği yüzlerce filmin yanı sıra yapımcı kimliğiyle de sinemamıza büyük emek veren isimlerden oldu. Aksiyonun ve entrikanın yoğun olduğu tarzıyla seyirlik yönü oldukça güçlü filmlere imza attı. Filmleri geniş kitlelerce izlenip beğenilmiştir. Sinemamızın halk içinde yaygınlaşmasında, sevilmesinde büyük etkisi olmuştur. Seçkide yönetmenin ellili ve altmışlı yıllarda, Zeki Müren'in başrolünde olduğu yedi filmi yer alıyor. Zeki Müren ile yaptığı bu film dizisi, Seden'in anlatısını olgunlaştırdığı döneme isabet ediyor olması hasebiyle de ayrıca önemlidir.

Berduş (1956)

Oyuncular: Zeki Müren, Deniz Tanyeli, Turan Seyfioğlu

Mesleği boyacılık ve hırsızlık olan Bedri'nin zorluklarla geçen hayatı vapurda tanıştığı Filiz'in köşkünde bahçıvan olarak çalışmaya başlamasıyla yoluna girer. Aşkı da tadan Bedri'nin hayatı ağabeyinin köşkü soyması yolundaki baskıları yüzünden yeniden alt üst olur. Şimdi amacı gerçekleştiremeyen hayallerinin intikamını almaktır. Berduş, Feridun Karakaya'nın canlandığı "Cilalı İbo" tipinin de ortaya çıktığı filmidir.

Altın Kafes (1958)

Oyuncular: Zeki Müren, Nilüfer Aydan, Sezer Sezin, Sadri Alışık

Film, kendi halinde bir tamirci olan Zeki'nin sevdiği kıza yardım etmek uğruna girdiği yolda "Bülbül Zeki Müren" namında bir şarkıcı olmasını konu alır. Kısa zamanda çok zenginleşen ve ünlü olan Zeki'nin hayatı bundan sonra çok karmaşıklaşacaktır.

Gurbet (1959)

Oyuncular: Zeki Müren, Mualla Kaynak,
Münir Özkul

Evinden kaçan Aliye sokaklardaki tehlikelerden korunmak için erkek kılığına girer ve "Kuşkonmaz Ali" adını alır. Kenar mahallelerde başıboş yaşayan üç erkeğin hayatına dâhil olur. Ancak geçmişinden getirdiği sırlar başlarına büyük belalar açacaktır.

Kırık Plak (1959)

Oyuncular: Zeki Müren, Ayfer Feray,
Belgin Doruk

Senaryosuna Bülent Oran'ın imza attığı filmde Nermin Zeki'nin yeteneğini keşfetmiş, onun bir ses ve sinema sanatçısı olarak şöhret kazanmasında büyük rol oynamıştır. Zeki başka bir kadını sevip nişanlandığında, ona duyduğu aşk öfkeye ve intikam hırsına dönüşür.

Aşk Hırsızı (1963)

Oyuncular: Zeki Müren, Leyla Sayar,
Öztürk Serengil

Fakir bir mahallenin bakkalı olan güzel sesli Zeki ağabeyinin oyunları yüzünden işsiz ve parasız kalır. Hasta annesinin bakımı için ihtiyaç duyduğu parayı bulmak amacıyla bir aşk oyununa girmek zorunda kalır. Söylediği yalanın zamanla gerçek olacağından ise habersizdir.

Düğün Gecesi (1966)

Oyuncular: Zeki Müren, Türkan Şoray,
Ajda Pekkan

Babasının zoruyla köylü güzeli Zeynep ile evlendirilmek istenen Zeki, düğün gecesi İstanbul'daki sevgilisi Güler'in yanına kaçar. Zeynep intikam amacıyla kendini baştan aşağı yenileyerek, yeni



görünüşüne uygun Tülin adıyla, Zeki'nin karşısına çıkar. İki kadının arasında kalmak Zeki'nin bocalamasına sebep olur.

Hindistan Cevizi (1967)

Oyuncular: Zeki Müren, Sadri Alışık, Filiz Akın
Gemilerde çalışan Zeki ve Osman bir kavgadan kaçtırdıkları ve Avrupalı sandıkları Azize ile birlikte gizlice başka bir gemiye binerler. Zeki zamanla "Hindistan cevizi" adını verdiği Azize'ye âşık olur. Ancak Azize arkasında bıraktığı sırlarla birlikte beklenmedik bir anda ortadan kaybolur.



Entelköy Efeköy'e Karşı Tiglon

Yönetmen: Yüksel Aksu

Oyuncular: Şahin İrmak, Ayşe Bosse,
Emin Gürsoy

Türkiye, 2011, 117 dk.

Sinemaya kısa film ve belgesellerle adım atan Yüksel Aksu ilk uzun metrajlı kurmaca filmi *Dondurmam Gaymak* (2006) ile önemli bir çıkış yaptı. Güçlü mizah duygusu ve tamamı profesyonel olmayan oyuncularından oluşan kadrosu ile film seyirciden yoğun ilgi gördü. Ayrıca ülkemizde ve yurtdışındaki festivallerde

de çok sayıda ödül aldı. *Anadolu'nun Son Göçerleri Sarıkeçililer* (2010) belgeseli ile 47. Altın Portakal Film Festivali'nde "En İyi Belgesel" ödülünü kazandı. Yönetmenin son filmi *Entelköy Efeköy'e Karşı*'da da gelenekten beslenen kendine has üslubunu korurken mizahını, anlatı biçimlerini ve biçimin fikri arka plânını olgunlaştırıp geliştirdiğini gözlemlemek mümkün.

Film kısaca; İstanbul'da yaşamının yarattığı keşmekeşten kurtulup doğayla baş başa bir yaşam sürmenin hayalini kuran bir grup ekolojistin, Ege'de bir kömün köyü inşa etmesini konu ediniyor. Kentli ekolojistlerin köylerine yerleşmelerinden dolayı çok memnun olan köy halkı, artık kendilerine bir kazanç getirmeyen kıraç tarlalarını ve viran hâldeki eski evlerini değerinden fazla fiyata aldıkları için aktivistleri büyük bir sevinçle karşılar. Bölgeye kurulması plânlanan termik santralin kararının onaylanması birlikte köylüler ile köyün yeni sakinleri arasında tartışmalara ve karşılıklı protestolara sebep olacak, başarılı ironilerle mizahın zirve yaptığı yeni bir süreç başlayacaktır. Konusuyla aslında "sanat sineması" seyircisine çok da cazip gelmeyen *Entelköy Efeköy'e Karşı*, Yüksel Aksu'nun oluşturduğu form ve meseleye getirdiği yorum sayesinde; biraz kahkaha veyahut toplumsal problemler karşısında kapsül çözümler vaat eden gişe odaklı filmlerden keskin biçimde ayrılıyor. Yönetmen; politik duruşunu, dünya görüşünü özgün bir biçimde

yoğurarak üstelik seyirlik yönü güçlü bir film ortaya çıkarıyor.

Aksu'nun filmi özel ve heyecan verici yapan en önemli yanı şüphesiz geleneğimizde var olan anlatı formları ile modern bir sanat olan sinema arasında kurduğu "sentez". Filmin bir başka önemli unsuru olan sentez meselesine gelmeden önce bu noktayı biraz açmak gerekiyor. Film, yönetmenin yanındaki köylü kadına ve doğrudan kameraya bakarak seyirciye hikâyesinin kahramanlarının tipik özelliklerini ve bu tiplerin nasıl olup da karşı karşıya geldiklerini kısaca açıklamasıyla başlar. Epizotlar hâlindeki filmde, bölümlerin arasında yine şarkılar veya yorumlarla perdeye yansıyan yönetmen ve saz arkadaşları her görüldüğünde aslında bu anlatılan hikâyenin üstünde bir düzlemin daha var olduğu vurgulanmış olur. Bu vurgu sayesinde anlatılmak istenenin aslında bu yaşananlar değil, bunların da üzerinde duran bir fikir ve duygu olduğu anlaşılır. Seyircinin olup bitenlere odaklanıp hikâye içinde sürüklenerek, anlatılmak istenen meseleyi kaçırmaması için bilincin uyanık tutulduğu bir form inşa edilir. Filmin sonunda da yine köylüyü köylü, enteli entel olarak bırakan; entelleri haklı çıkarırken de köylüleri kökten bir değişimin içine sokmaya yeltenmeyen tercihler de yine benzer amaca hizmet ediyor. Zaten entellerle köylülerin hikâyesi sona erdikten sonra yeniden perdeye çıkan yönetmen kıssadan hisseyi de

açıkça dile getiriyor. Filmin başında inşa edilen ve film boyunca da canlı tutulan tipikleştirmeler de formun olmazsa olmazlarından. Entellektüel, fikir odaklı, bilinçli "entel" ile eğitim görmemiş, daha kaba ve günübürlük fırsatları değerlendiren "köylü" şeklinde sınırları çizilmiş iki tip ve bu tiplerin birbiriyle ilişki kurma biçimleri; gölge oyununu fazlasıyla hatırlatır. *Entelköy Efeköy'a Karşı* entelleri Hacivat, köylüleri Karagöz ve yönetmeni de Hayali olarak düşünebileceğimiz bir yapının altından başarıyla kalkıyor. Sinemamızda benzeri amaçlarla yapılan az sayıda çalışma içinde dikkate değer bir yerde duruyor.

Tez ve antitez olarak da okunabilecek Efeköy ile Entelköy'ün filmin sonunda çatışmaktan vazgeçip hepsinin içinde kendi kalarak var olabilecekleri bir çözüm bulmalarıyla "sentez" sağlanır. Aslında bu sentezi başından beri bünyesinde barındıran Aşırı Mustafa tipi de kahramanlaştırılır. Politik sinemanın kalıplarının dışına çıkarak, didaktik bir dile de düşmeden düzen eleştirisini ve siyasi görüşünü aktaran *Entelköy Efeköy'e Karşı*; yabancı bir düşünme biçimini yerli bir formla anlatmayı başararak sentezin yaşayan bir örneği olmayı başarıyor. 26. sayımıza verdiği söyleşide de diyalektik düşünceyi yaşamının kılavuzlarından biri olarak gösteren Yüksel Aksu'nun hikâyesinde ulaştığı sentezi, sinemasında da oluşturma gayreti dikkatle izlenmeyi hak ediyor.



Gelecek Uzun Sürer Tiglon

Yönetmen: Özcan Alper

Oyuncular: Durukan Ordu, Gaye Gürsel, Sarkis Saropyan

Türkiye, 2011, 108 dk.

Üniversitede müzik araştırmaları yapan Sumru, ağır derlemeleri üzerine yaptığı tez çalışması için birkaç aylığına İstanbul'dan güneydoğuya yolculuğa çı-

kar. Başta kısa süreceğini sandığı yolculuk Sumru'nun hayatının en uzun yolculuğuna dönüşecektir. Sumru'nun bu yalnız yolculuğunda ona Diyarbakır'da tek başına kalmış eski bir kilisenin bekçisi olan Antranik amca, Diyarbakır sokaklarında korsan DVD satan Ahmet ve bölgede sürmekte olan "adı konulmamış savaşa" tanıklık eden pek çok karakter eşlik edecektir.

İlk filmi *Sonbahar* (2007) ile sinemamızda sağlam bir yer edinen Özcan Alper ikinci filmi *Gelecek Uzun Sürer*'le yine toplumsal hafızamızın kanayan yaralarından birine temas ediyor. Filmde, hikâyenin doğal akışı içinde kayıp yakınları ile yapılan belgesel röportajlar ve arşiv görüntülerine geniş yer veriliyor. Alper seyircisini Sumru'nun yolculuğuna dâhil ederek empatiye, hiç değilse meselenin farkına varmaya samimi bir dille davet ediyor. Telafi edilmemiş hatalar, acı ve bir türlü içinden çıkılamayan kısır döngü karakterlerin ve filmin üzerinde gözle görülür bir ağırlık meydana getirirse de yaşananlar Alper'in her şeye rağmen umutlu olmaya çalışan bakışının süzgecinden geçiyor. Savaşın bize kaybettirdiklerini ortaya koyan filmde, devlet eliyle öncelikli olarak atılması gereken adımlar da dile getiriliyor. Fakat en nihayetinde, barışın ve adaletin gelebilmesi için her bir insanın acısının aynılığını hissedebilmemiz gerektiğini vurguluyor.



Yedi (Se7en) Tiglon

Yönetmen: David Fincher

Oyuncular: Morgan Freeman, Brad Pitt,
Kevin Spacey

ABD, 1995, 121 dk.

Bir usta ve bir çaylak dedektif birbiri ardına inanılması güç cinayetler işleyen, zeki ve tarzıyla akıllara durgunluk veren bir katilin peşine düşer. Her cinayetin ardından maktulün cesedinin yanında Hıristiyanlık'taki yedi ölümcül günaha işaret eden yazılar bulunur. Filmin seyirciyi hiç bırakmadığı, gerilimin son dakikaya kadar giderek yükseldiği *Yedi* sarsıcı ve şaşırtıcı finaliyle de kült statüsüne erişmiş bir film.

İki dedektif arasındaki tartışmaların yanı sıra katil John Due'nun konuşmaları vasıtasıyla seyirci insan tabiatına, hayata, değerlere, suça ve adalete dair bir dizi soruyla doğrudan muhatap kılınır. Filmde yönetmen -tıpkı olayları fikirleri doğrultusunda yönlendiren katilin yaptığı gibi- seyirciyi zaafı ve günahları ile yüzleştirir. *Dövüş Kulübü* (1999) ve *Zodiac* (2007) gibi unutulmaz filmlerin yönetmeni Fincher, çizdiği suçlu profili ile sancılı bir ruhun harekete geçmesine neden olacak fiziksel, zihinsel ve ruhsal faktörleri gözler önüne sererken türün ustalarından olarak anılmayı yıllar öncesinden fazlasıyla hak ettiğini gösteriyor.



Anonim (Anonymous)

Tiglon

Yönetmen: Roland Emmerich

Oyuncular: Rhys Ifans, Vanessa Redgrave, David Thewlis

İngiltere, Almanya, 2011, 124 dk.

Elizabeth döneminin İngiltere'sinde politik bir tımarhanede geçen *Anonim*, yüzyıllardır akademisyenlerin ve dâhilerin kafasını karıştıran konu üzerinde tahminde bulunuyor. William Shakespeare'in oyunlarının yazarı gerçekte kimdi? *Anonim*, bir olası cevabın üzerinde duruyor. Dönemin esrarengiz politik oyunlarına odaklanarak, Kraliyet Mahkemesi'ndeki yasak aşkları ve güç düşkünü açgözlü asillerin entrikalarını en alışılmadık biçimde Londra sahnelerinde ortaya çıkarıyor.

Tarihi filmlerde gerçekte yaşamış ve belirli bir saygı gören şahsiyetlerin günümüzden bir bakışla yeniden kurgulanması söz konusu olduğunda, hemen her seferinde şahit olduğumuz tartışmalardan ve itirazlardan *Anonim* de fazlasıyla payını aldı. *Bağımsızlık Günü* (1996), *Yarıdan Sonra* (2004) ve *2012* (2009) gibi büyük bütçeli filmleri ile tanınan yönetmen Roland Emmerich bu yeni filminde "Shakespeare bir düzenbaz mıydı?" gibi kışkırtıcı bir soruyu tartışırken, 16. yüzyıl İngiltere'sini canlandırdığı dönem filminin de başarıyla üstesinden geliyor.



Dr. Mabuse'nin Vasiyeti

As Sanat

Yönetmen: Fritz Lang

Oyuncular: Rudolf Klein-Rogge, Otto Wernicke, Gustav Diessl

Almanya, 1933, 116 dk.

Dr. Mabuse, Dr. Baum'un psikiyatri kliniğindeki en tanınmış hastasıdır. İnsanlığı yok etmek düşüncesindeki Mabuse bu amaçla gerçek bir kâbus senaryosu yazar. Hipnotik güçleriyle yönlendirdiği Dr. Baum'u kendi emelleri için çalışmaya zorlar. Bu süreçte meydana gelen terör saldırıları ve hırsızlık olayları insanların korkuya kapılmasına sebep olur. Komiser Lohmann ve polisler bu olaylar karşısında şaşırılmış durumdadırlar. Mabuse'yi işaret eden ilk izler sonucunda, hipnoz edilen kişiler hayatını kaybeder.

Metropolis (1927) ve *M* (1931) gibi sinema tarihi içinde oldukça önemli noktalarda duran filmlere imza atan, Alman dışavurumcu sinemasının en önemli yönetmenlerinden olan Fritz Lang'ın filme adını veren tiplemesi aslında *Dr. Mabuse* (1922) filmine dayanır. Aradan geçen 11 yıldan sonra Lang'ın, *Dr. Mabuse'nin Vasiyeti* filmi yapma sebebinin Alman toplumunda yükselen Nazizm karşısındaki duruşunu ortaya koymak olduğu yakıştırması yapılagelmiştir. Bu filmden kısa süre sonra ülkesinden ayrılmak durumunda kalan Lang, uzun yıllar Amerika'da yaşamış ve film yapmıştır. Son Dr. Mabuse filmi olan *Bin Gözlü Dr. Mabuse*'yi 1960 yılında yine Almanya'da çekmiştir.

SİNEMA, HAKİKAT VE TEORİ

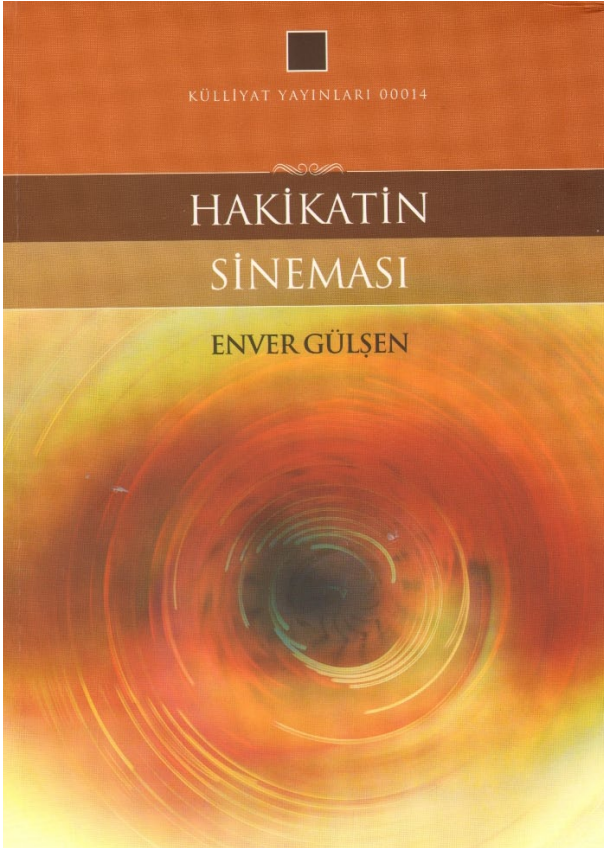
MURAT PAY

Türkiye'deki sinema ortamının hareketli bir dönemden geçtiği çok açık. Pratik olarak filmler ardi arkası kesilmeden çekiliyor; kimisi vizyona giriyor kimisi giremiyor. Yüzlerce kısa film, animasyon ve belgeselin çekildiğini, festival sayılarının bir hayli fazlalastığını da bu hareketliliğe ekleyebiliriz. Peki, pratiğin bu kadar görünür olduğu bir zeminde teorik çalışmalar nerede yer alıyor? Bu sorunun cevabı beklendiği gibi teorik çalışmaların ciddi artışa geçtiği yönünde değil maalesef. Aslında pratik çalışmaların neden beklendiği ölçüde keyfiyeti sağlayamadığı problemine belki bu zaviyeden tekrar bakmak gerekebilir. Telif olmasa da çeviri eserlerde keyfiyetin arttığı ise rahatlıkla söylenebilir. Ama sadra şifa mıdır, dersek oturup bir düşünmek gerekecektir. Şu soruyla muhatap olmak gerekebilir: Çeviri teorik eserlerden beslenen pratik çalışmaların, telif yapımlar olarak gün yü-

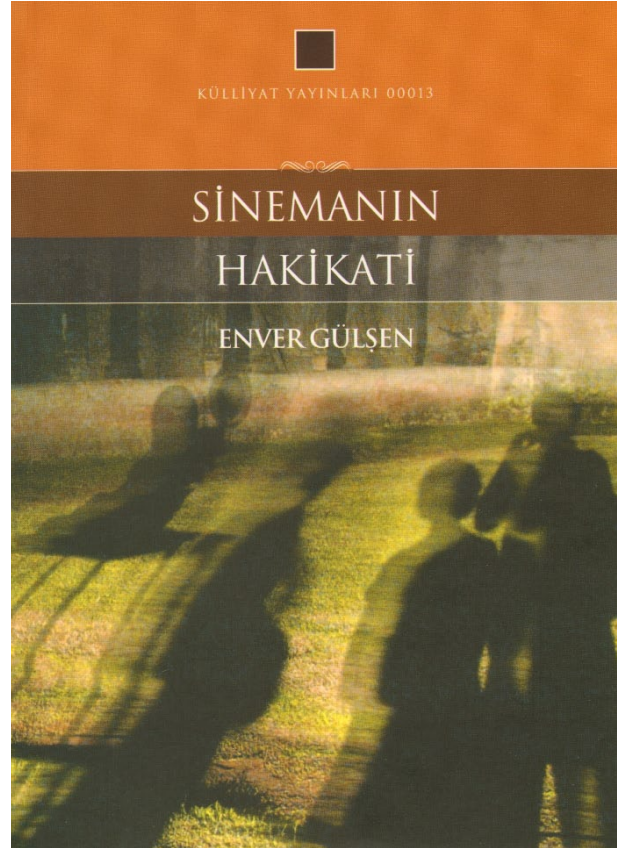
züne çıkmaları ne kadar mümkün? Hâsılı teorik ve pratik, aslında hem birbirini açıklayan hem de birbirini destekleyen süreçler; teorinin zemini, kaynağı, meseleleri, pratiğin aynası hükmünde tezahür ediyor.

Bütün bu hareketli süreç arasında Enver Gülşen tarafında kaleme alınan kitaplar (*Sinemanın Hakikati* ve *Hakikatin Sineması*, Külliyyat Yayınları, 2011) önemli bir yerde duruyor. Özellikle teorik eserler hususunda çeviri kaynaklara yaslanmış görünen sinema kitaplığımıza kazandırılan bu iki telif kitap, teorik bir meselesi olması itibariyle bile kıymetli. Tasavvufu merkeze çekerek sinemayı anlamağa çalışan Gülşen, farklı müktesebatları (edebiyat, felsefe, sinema) tasavvuf ağacının gölgesinde mezcetmeye girişiyor. Bunda ne kadar başarılı olduğunu zaman gösterecektir.

Aslında bu iki çalışmanın öncülü *Yeşilçam Günlüğü* (Küre Yayınları, 2011) kitabıyla Ayşe Şasa. Türk sinemasının problemlerini, sorunlarını ilk defa tasavvufa yaslanan



bir teorik zemine yerleştirme meselesini Ayşe Şasa yapmağa çalışmıştı. Gülşen bu izi takip ederek, belli açılardan derinleştirerek yola devam etmeğe çalışıyor. Felsefe okumalarını coğrafyanın özgün kodları olarak düşündüğü İbn Arabi, Mevlana gibi isimlerden yola çıkarak inşa ederken Batı felsefesiyle de (Deleuze, Heidegger vb.) bağlantılar kuruyor. Müslüman olmayan ama tasnife göre Doğulu olarak nitelendirilebilecek coğrafyanın sanatkârlarını (Dostoyevski, Tarkovski vb.) irdeliyor. Buralarda karşısına çıkan meseleleri, kavramları film eleştiri metinlerine yerleştiriyor. Yorumlamalarında zihin açıcı, tartışılması gereken hususlar tespit ediyor ve aslında



mevcut film eleştiri geleneğinde pek itibar edilmeyen ama kıymetli bir yolu özel bir gayretle takip etmeye çalışıyor.

Eleştirilebilecek Bazı Noktalar

Kitapla ilgili iki fikri iki de yapısal eleştiri yapılabilir. Yapısına dönük eleştirilerden ilki kitapların isimleriyle ilgili. İddialı isimler içerikle yüzleşildiğinde küçük bir hayal kırıklığı yaşıyor. Özellikle ilk kitapta yazıların büyük bir kısmının edebiyat üzerine olması bu hayal kırıklığını besleyen temel sebeplerden birisi. Aslında burada metinlerin iyi olmasıyla ilgili bir problemden ziyade kitabın kurgusuyla ilgili bir problem ortaya çıkıyor. Böylesi başlıklar altında

Tasavvufu merkeze çekerek sinemayı anlamağa çalışan Gülşen, farklı müktesebatları (edebiyat, felsefe, sinema) tasavvuf ağacının gölgesinde mezcetmeye girişiyor.

değişik yazıların toplandığı bir kitap değil de tamamen bu başlık için yeni yazılmış teorik metinlerin olması daha iyi olabilirdi. Ya da bu kurguya daha mütevazı bir başlık seçilebilirdi. Kitabın sinemayla ilgili kısımları, ağırlıklı olarak film eleştirisi şeklinde ilerliyor. Eleştiri metinlerinin kimisinin daha derin kimisinin daha zayıf olması kitabın bütününe dönük kurgu problemini tekrar ortaya çıkarıyor.

Yapısal eleştirilerden ikincisi, kitabın derleme olması sebebiyle kitaplardaki yazılarda tekrar ifadeler, yorumlar ve alıntılarının olması. Okumayı zorlaştıran bu detay titiz bir çalışmayla rahatlıkla düzeltilbilirdi. Ayrıca alıntılarla ilgili genel bir kaynak gösterme probleminden de bahsedilebilir. Bazı alıntılar dipnot mantığında cümle cümle tespit edilebilirken bazı alıntılar alıntı olmasına karşın benzer bir tasnife tabi tutulmamış.

Fikri eleştirilere gelirsek; ilki, kitapta Ahmet Uluçay gibi bir ismin derinlemesine değerlendirilmemesi olarak aktarılabilir. Kısa filmleriyle ve uzun metraj filmiyle Türk Sineması'nın kırılma noktası olarak düşünülebilecek bir ismin böylesi kapsamlı olma iddiasında olan bir çalışmada hakkıyla yer bulmaması önemli bir eksiklik olarak öne

çıkıyor. Ahmet Uluçay, Türk Sineması'nda bir kilometre taşı olarak kendi'lik meselesini ilk defa en ciddi ve içeriden ele alan (daha doğrusu yaşayan) bir yönetmendir çünkü. Böylesi bir yönetmenin tasavvuftan beslenen bir yorumlama zemininde çok daha fazla yer alması beklenirdi.

İkincisi, ikinci kitapta, kitabın iç dünyasına konu olan yönetmenlere özel yer ayrılırken Japon yönetmenler Yasujiro Ozu'nun ve Akira Kurosawa'nın yer bulmaması bir eksiklik olarak öne çıkıyor. Sinemada Doğu ve Doğu'nun form yorumu dendiğinde akla gelen en özgün örneklerden birisi Ozu olduğu malumu ilam. Bu bağlamda Batı sinemasındaki yönetmenlere biraz ayrıcalık tanınmış gibi bir denklemlerle karşılaşmış oluyoruz. Yazarın kimi zaman dolaylı bir şekilde eleştirilerine konu yaptığı Batı merkezli sinema okuması ister istemez bu kurguda ironik bir tezat olarak karşımıza çıkıyor. Özellikle Ozu'nun en azından bir Bergman veya Bresson kadar derinlikli değerlendirmeyi hak ettiği söylenebilir. Benzer husus Abbas Kiyarüstemi için de ifade edilebilir. "Doğulu form"u sinemasına bu kadar içkinleştirebilen yönetmen pek nadir olmakla birlikte sırf bu yönüyle bile Kiyarüstemi sineması Tarkovski sineması kadar irdelenmeyi hak etmektedir.

Sinema yazın dünyasına önemli bir katkı olarak değerlendirilebilecek bu iki kitabın çok daha dikkatli, titiz bir edisyon ve yeneden kritikte çok daha iyi bir çalışma haline gelebileceği söylenebilir.

İTÜ SİNEMA KULÜBÜ SUNAR

3. İTÜ FİLM FESTİVALİ

VE 4. İTÜ KISA FİLM YARIŞMASI
(SON KATILIM 9 NİSAN)

24 - 27 NİSAN 2012

İTÜ AYAZAĞA KAMPÜSÜ

www.sinema.itu.edu.tr
itufilmfestivali.blogspot.com



Hayal Perdesi Web Portalı

Elektronik dergi olarak yayınlanan *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*'nin içeriğinin de yer bulduğu *Hayal Perdesi*, sinema haberlerinden festival ve yarışma duyurularına, fanzinlerden söyleşilere ve vizyona giren filmlerin eleştirilerine ulaşabileceğiniz güncel bir sinema sitesi olarak okuyucularına geniş bir içerik sunuyor.

Sitede, filmlerle ilgili yazılar ve yönetmenlerle yapılan söyleşiler dışında sektörden isimlerin görüşlerine de yer verilerek sinema emekçilerinin sorunlarına ve sektörün işleyişine dair bilgiler veriliyor.

"Sinefil" ve "Neden Film Seyrediyoruz?" bölümlerinde okuyuculardan gelen eleştiri ve yorum yazılarına yer veren Hayal Perdesi internet sitesi, sinema meraklılarının yanında sinemayı kendisine meslek edinenleri de www.hayalperdesi.net adresinde buluşturuyor.

